

Schein Gábor*Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, BTK, ELTE*

Idegen nyelvű regényirodalmak az 1970 utáni évtizedekben

E korszak irodalmáról nem beszélhetünk olyan módon, ahogyan a korábbiakéről. A módszeres feltérképezés helyett meg kell elégednünk bizonyos jelenségek számbavételével, miközben több jelentős mű említéséről le kell mondanunk. Többek között azért is kényszerülünk ilyen részlegességre, mert az európai-amerikai mintájú kultúra gazdasági tere az 1970 utáni időszakban valóban átfogja az egész világot, beleértve olyan nagy nyelvek övezetét, mint amilyen az arab, a kínai, az angol vagy a hindi.

A hatvanas évek végén a nyugat-európai és amerikai sztrájkok, diáklázadások, a vietnámi háború elleni tiltakozások olyan kulturális klímában zajlottak, amely általában is vitatottá, sőt ostromlottá tette a tekintélyek helyzetét, és azt az egész konzervatív polgári struktúrát, ami a tudás, a hiedelmek, az erő és a pénz csereviszonyaiban egyaránt az ellenőrizhetetlen autoritások rendszerére épült. A felszabadult gyarmati közösségek esetében az ostromlott tekintély szerepét a gyarmattartó töltötte be, az a hatalom, amely nyelvet, intézményrendszert és alacsony hatásfokú bérgazdaságot kölcsönzött nekik. Kelet-Európában az abszolút autoritás maga az állam volt, ami mögött egy legyőzhetetlennek vélt katonai erővel megtámogatott mítosz húzódott meg, a Szovjetunió. Éppen ezért a regresszív tekintélyelvűség elutasítása Kelet-Európában nem lehetett olyan átfogó, mint Nyugaton, és az ifjúsági kultúrában, a tudományokban olyan pályákra tért, amelyek nem támadták közvetlenül a nagy mítoszt. A művészeteket a kultúrpolitika alkalmassá tette a tekintélyelvű működésre, de modern hagyományaiknak megfelelően az autonómia igénye is egyre erősödött. Nyugat-Európában, elsősorban Franciaországban *Marx*, *Freud* és *Nietzsche* elméletének radikális újraértelmezésével a filozófia, valamint a nyelv- és a társadalomtudományok – jelentős ellenállást legyőzve – sikeresen vonták kritika alá azokat a nyelvi-politikai konstrukciókat, amelyek az elbeszélhetetlen individualitás, a lényegszerűen megragadható igazság, valamint az eszközszerűen adott valóság elvi feltételei mellett alakították a társadalmak jogi és gazdasági gyakorlatát. A felvilágosodás nagy programja került ekkor végső válságba. A fejlődés és a szabadság kiterjesztésének egyetemes, ugyanakkor viszonylag egyszerű történelmi elbeszéléseit mind bonyolultabb, a társadalmi, a kulturális, a nemi, az antropológiai és a térbeli különbségeket finomabban érvényesítő modellek szorították ki az értelmezésekben.

Az irodalomértés alapfogalmai is új meghatározásokat igényeltek. A szövegek különböző kontextusok érintkezésének, ütközésének és átváltozásának helyeként váltak szemlélhetővé. A filozófiai hermeneutika e kontextusokat a 19. századi klasszikus esztétika vezérfogalmai felől vizsgálta, és az olvasás egzisztenciális művét olyan egésznek látta, amelynek kialakításában fontos szerep jutott a történelmi megelőzöttség tudatának. A dekonstruktív gondolkodás ezzel szemben az addigi gyakorlathoz képest megnövelte a szövegekre nehezedő retorikai nyomást, hogy ezáltal láthatóvá váljék értelmi konstrukciójuk bizonytalansága, és olyan kérdések nyíljanak meg, amelyek kiszabadítják a szöveget a zártnak vélt esztétikai szférából.

Az irodalom iránti növekvő elméleti érdeklődés nem a klasszikus értelemben vett műveltséganyagnak szólt. A szöveg fogalma a hatvanas években meglepő módon kitágult. A korszak tudományos gondolkodása szöveggént, pontosabban szövegek bonyolult hálózataként értelmezte az intelligencia, a gazdaság, a politika, a földrajz egész terét. E térben jelek cseréje és átalakulása zajlik. Az irodalmi szöveg e működés modellszerű környezetének bizonyult, amely érzékeny azokra a változásokra, amelyek a vele érintkező „szövegekben” végbemennek.

Az egyik ilyen fontos változás volt, hogy az irodalom fokozatosan lemondott azokról a mítoszokról, például a mű eredetiségének és a szerző zsenialitásának mítoszáról, amelyek a modernizmus hagyományában többé-kevésbé sikeresen elfedték, hogy az irodalom működése lényegében gazdasági jellegű. A hatvanas évektől a könyvkereskedelem világméretű kiterjedésével és az irodalomfogyasztás csatornáinak gyökeres megváltozásával más művészeti ágakhoz és a populáris műfajokhoz hasonlóan az irodalomban is egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy maga a szöveg és a hozzátartozó szerzői név azáltal lép be a gazdasági csere és közvetítés folyamatába, hogy áruszerű érték kapcsolódhat hozzá. Ezt a kapcsolatot egyre inkább a média és olyan könnyen mediatizálható események, mint például a könyvvásárok vagy az írói happenings, valamint a könyvterjesztés hálózata valósította meg.

Éppen ezért röviden érdemes utalnunk arra is, hogy a televíziózás, majd a számítástechnika elterjedésével gyökeresen megváltozott a kultúra szerkezete. A magántér és a nyilvános tér megkülönböztetése immár lehetetlenné és értelmetlenné vált, ahogyan az elitkultúra és a populáris regiszterek átjárhatósága is jelentősen növekedett. Ennek oka részben az volt, hogy a hagyományos értelemben vett kulturális értékek és értékhordozók létrehozása, őrzése és közvetítése végképp kikerült az olyan intézmények ellenőrzése alól, mint az egyetemek, a nagy múzeumok vagy a nemzeti könyvtárak. E folyamat változásokra kényszerítette ezeket az intézményeket, ami leginkább a múzeumok esetében szembetűnő. Az elektronikus, hálózatszerűen működő médiumok először a közvetítés, majd a megőrzés, végül az alkotás funkcióit vették át. És hasonlóképpen megváltozott a kultúratudományok önszemlélete és technikai eszköztára. A kultúratudományok ma mindinkább az írásk és a szimbólumok elméleteiként definiálják magukat, és belátják, hogy maguk is kulturális technikák és ilyen technikákat kezelnek. Ha megfelelő távolságból tekintünk a kultúra mai terére, szövegek olyan hálózatos képe bontakozik ki előttünk, ahol a kapcsolatokat az olvasói és az intézményi tevékenység hozza létre, így a hálózat ökonómiája nem kiegyenlített, vannak benne sűrűbb és ritkább helyek. Ami azonban talán ennél is fontosabb, hogy a helyek között aktív vagy kevésbé aktív, előre azonban semmiképpen sem meghatározható, sokszor egészen váratlan helyzeteket eredményező cserefolyamatok zajlanak.

Az angol nyelvről külön is érdemes beszélnünk. Az „angol irodalom” kifejezése ebben az időszakban elveszíti korábbi tartalmait. Ha az „észak-amerikai irodalmat” le is választjuk róla, akkor is legfeljebb angol nyelvű irodalmakról beszélhetünk, bár kétséges, hogy a Londontól Delhiig, a Fokvárostól Sidney-ig létrejövő irodalmaknak közös-e a nyelvük. Francia vagy spanyol nyelvű irodalmakról viszont beszélhetünk, mert ezen nyelvek esetében a központi norma sokkal erősebben érvényesül, legyen szó Párizs, Brüsszel és, mondjuk, Kongó, Madrid és Buenos Aires távolságáról.

Posztmodern regényformák

A korszak meghatározó kulturális változásai Észak-Amerikában vették kezdetüket. *Irving Howe*, amerikai író és irodalomtörténész az ötvenes évek végén a klasszikus modern irodalom újító erejének kimerülését érezte. Tíz évvel később *Leslie Fiedler* „Át a határon – zárjátok be a sirokat” címmel nagy hatású esszét jelentetett meg a *Playboy* ma-

gazinban: e cikkben azt állította, hogy a modern irodalom az elit iskoláknak, az egyetemeknek és a hivatásos irodalomkritikusok kasztjának címezte alkotásait. Éppen itt az ideje tehát, hogy a nagy modernnek megtérjenek sírjaikba, eltörlődjék a populáris és a magas műveltség intézményesült idegensége, és a művészet befogadja a fogyasztásnak és az alkotásnak a pop-kultúrán felnőtt fiatal tömegközönség által kialakított formáit. Az új irodalom eszményképe Fiedler számára a *Jarry* hagyományait folytató francia *Boris Vian* (1920–1959) volt, aki nemcsak groteszk regényeivel vált a korszak kultuszszerezőjévé, hanem anarchista szemléletét kifejező dalaival is, és nem utolsósorban jazz-muzsikájával. Az új nemzedék kultusszal övezett alakjai közé tartozott még többek között a rockzenész *Frank Zappa* és *John Lennon*, a dalköltő *Leonard Cohen*, valamint az írói pályáját akkoriban kezdő *Kurt Vonnegut* (1922) és *Philip Roth*.

A korszak hangoltságát kifejező, nagy hatású és talán leginkább maradandó alkotása azonban egy angol írótól származik, *Anthony Burgess*től (1917–1993). Az 1962-ben megjelent *Gépnarancs*, amelyből *Stanley Kubrick* 1971-ben botránnyal övezett filmet készített, anti-fejlődésregénynek is tekinthető, ugyanakkor kétségtelenül magában foglalja a Kubrickéhoz közel álló értelmezések lehetőségét is. Kubrick filmje az erőszakot azért mutathatta be vonzónak, mert Burgess regényében a rossz oldalán állnak a teremítő képzelet, az aktivitás minőségei, míg vele szemben a jó középszerű és passzív. E kettősség Burgess művét a romantika negatív teológiáival rokonítja. A mai olvasat azonban hangsúlyosabbnak érezheti a műben a nyelvek problémáját. Alex, a tizenéves főszereplő és egyben az elbeszélői hang hordozója, négy társával minden este elkövet egy-egy rituálisan, műalkotásként megtervezett bűntényt, ami, éppen úgy, mint a műalkotások, címet kap és függetlenné válik az alkotótól. Az öt fiú mindehhez saját nyelvet is kidolgoz, ami orosz szavak angolos kiejtésére, illetve fonetikus átírására épül. A korabeli angol és amerikai közönség ezt a nyelvet olyan zárt rendszerként fogadhatta, amiben a radikális idegenség nyilatkozhatott meg, hiszen csak nagyon kevesen értettek oroszul, miközben maga az „orosz” a mitikus ellenség funkcióját töltötte be a korszak történeti tudatában. Az olvasó azonban arra kényszerül, hogy az idegenséget elsajátítsa, egyrészt mert az elbeszélő többször megszólítja őt, azaz neki címzi elbeszélését, másrészt azért, mert a fiúkat körülvevő polgári környezet egyéniség nélküli, uralkodni vágyó kreatúrákból áll. Miután Alex és társai egy alkalommal hibáznak, rendőrkézzre kerülnek, és börtönbe csukják őket. Alexszel a börtönben kísérletet végeznek. Vegyszeres kezeléssel és az erőszak képeinek sokkhatásával megpróbálják átprogramozni, gátakat beépíteni tudatába, amelyek nem engedik megvalósítani elvetemült ötleteit. Amikor kiszabadul, hasonló erőszak áldozatává válik, mint amilyet korábban ő követett el. Az amerikai kiadás az olvasóra bízva annak eldöntését, hogy Alex ezek után visszanyerve egyéniségét újakezdi korábbi életét, vagy beilleszkedik a szabadságuktól megfosztott „rendes emberek” társadalmába. Az angol kiadás egy fejezettel bővebb, és az utóbbi változatot beszéli el. Az olvasó azonban mindkét esetben kiköppen nyelvi és erkölcsi biztonságából, fel kell adnia a polgári élet felsőbbrendűségébe vetett hitét, és átlépve a nyelvek és viselkedésformák szabad játékterébe a szabadság és a biztonság ellentétében kell magát újra meghatározni.

Míg Amerikában a hatvanas évek végén a fiatal írók a korábbi európai minták helyett mindinkább saját országuk tömegmítoszaiban fedezték fel alkotásuk alapjait, általában is éreztette hatását egyfajta érzelmi felszabadulás. Az „új érzékenység” jelszavát hangoztatva az amerikai irodalom búcsút intett a klasszikus modernség komolyságigényének. Európában a kulturális váltás nem volt ilyen éles, de hasonló folyamatok itt is lejátszódtak. Az európai irodalom, és elsősorban a regényirodalom átalakulásának legfontosabb forrásai változatlanul nyelvelméleti jellegűek voltak. *Saussure* strukturalista nyelvelméletének örökösei abból indultak ki, hogy a nyelv és a társadalom minden részrendszere olyan szerkezet, amelyben a dolgok azáltal tesznek szert jelentésre, hogy más, hozzájuk hasonló dolgok határolják őket. A strukturalizmus célja *Roland Barthes*, francia irodalomkriti-

kus szerint az, hogy úgy rekonstruáljuk a dolgokat, hogy e tevékenység során a dolog működési szabályai is hozzáférhetővé váljanak. Az elemzés tehát szétbont és összerak, miközben a működés szabályait kutatja, és mindezt úgy teszi, hogy létrehozza a dolgoknak valamilyen viszonyát, létrehoz egy világot, ami hasonlít az eredetire, és helyettesíti, tehát elfedi azt. Vagyis ugyanúgy jár el, mint a művészet. És nem csak a művészet. Barthes könyvet írt a divatról, a japán kultúráról, a szerelemről és a pankrációról is. A kultúra egész bonyolult szövevénye helyettesítésekre épül. Ezek a felismerések természetesen az irodalmat sem hagyták érintetlenül, hiszen az irodalom joggal tarthatta magát a megismerés egyik formájának. A szövegek mindinkább reflektálni kezdtek az általuk betöltött funkciókra, keletkezésükre és szerkezetükre. Mindez főként a regényirodalomban volt érzékelhető. Az elbeszélés különböző szerkezeti mozzanatok együttműködésének bizonyult, ami láthatatlanná tett mindent, ami nem volt része e szerkezetnek, mindenekelőtt magát a szerzőt. A reflektáltságnak egy bizonyos fokát maguk az olvasók is elvárták, legalábbis azok, akik az egyetemek padjaiból kerültek ki. Az irodalom reflektáltsági fokának növekedése hosszabb távon azonban csökkentette az ilyen művek iránti érdeklődést. Egyfelől tehát valóban átjárhatóbbá váltak a magas és a populáris kultúra rétegei, másfelől vagy ezzel ellentétes tendencia is végbement: mivel a klasszikus esztétikák fogalmai látványosan elveszítettek megvilágító erejüket, a művészet tulajdonképpen a 19. század utolsó harmadától kezdve ismét filozófiai objektummá vált, és a 20. század végén az irodalom egy bizonyos része elválaszthatatlanná vált az értelmezésére kialakult filozófiai, irodalomelméleti nézetektől.

Az elbeszélés önreflexiója mindenekelőtt azt jelenti, hogy miközben a szöveg egy mesélő hang termékének és helyettesítőjének látszik, feltűnő eszközökkel utal a maga szövegszerűségére és megalkotottságára. Mindez sok esetben ironikusan megkérdőjelezte a megszólalás módját, illetve a valóság nyelvi közvetíthetőségét. A reflexió legelterjedtebb módja a sajátos idézőtechnika volt. A keletkező szöveg más szövegek tároló helyeként és újraalkotásuk médiumaként fogta fel magát, ami elbizonytalanította az írói és az olvasói funkciókat. Idézetekkel persze mindig is élt az irodalom. Az idézetek kezdettől fogva az utalások és az összehasonlítások természetes eszközei voltak, de ebben a formájukban csak helyi fontosságuk volt, jelentésségük nem hálózta be az egész szöveget. A hetvenes évek utáni irodalomban az idézés immár nem az elbeszélés egyik technikája, hanem olyan meghatározhatatlan alakú jelenség-együttes, amely az irodalom egész létezőmódját meghatározza, és újjaalakítja emlékezetét. Ebben az értelemben nem csupán azt mondhatjuk, hogy minden szövegekben más szövegek is jelen vannak, hanem azt is, hogy minden szöveg más szövegek terméke, jelentésre más szövegek által tesz szert. Az irodalomtudomány ezt nevezti intertextualitásnak, avagy szövegközöttségnek.

A korszak egyik legnagyobb hatású írója, az argentin *Jorge Luis Borges* (1899–1986), aki ifjúkorának hét évét Svájcban és Spanyolországban töltötte, kérdéseiben és egész gondolkodásmódjában az európai klasszikus avantgárd folytatója, sőt kiteljesítője volt. A hatvanas évektől oly sokat idézett elbeszélései, köztük a 'Bábeli könyvtár', 'Az elágazó ösvények kertje', a 'Funes, az emlékező', az 'Isten betűje' és az 'Az Alef', amelyek első

A 20. század első felének szellemi közegét az emberi lét időbeliségének gondolatformái uralták.

A század utolsó harmadában mind fontosabb szerephez jutnak a gondolkodás eredendő térbe ágyazottságának megfontolásai, és annak belátása, hogy a kulturális dimenziók mindig magukon viselik a térbeliség nyomait, a társadalmi és a kulturális jelenségek, köztük maga a szöveg is, elsősorban sajátos elrendeződésként, térbeli alakzatként vizsgálhatók.

sorban *Kafka* írásművészetének hagyományához kapcsolódnak, mind-mind a negyvenes években jelentek meg. E tény azok álláspontját erősíti, akik úgy vélik, hogy a posztmodernnek nevezett irodalmiság formái és kérdései már megjelentek a 20. századi modernségben, de korlátozottan, míg most teljes szélességükben megvalósultak. A posztmodernitás fogalma egy állapot és bizonyos jelenségek leírására egyaránt használatos a társadalomtudományokban, a közgazdaságtanban, a politikaelméletben, az építészetben és a művészettörténetekben. Az állapotot legáltalánosabban az jellemzi, hogy a társadalmak elismert értelemalkotási és cselekvési mintáiban radikális többértelműség érvényesül, e minták versenyeznek egymással, miközben a verseny fokozza a hozzájuk kapcsolódó gazdasági erők különbségeit.

Mindez a művelődés térformáinak gyökeres átrendeződését vonja maga után. A legkorábban talán Borges a „Bábeli könyvtár” (1941) című elbeszélésében vázolódt fel az az új, középpont nélküli vagy középpontjában ürességet tartalmazó, ismétléseken és kombinatorikai eljárásokon alapuló kulturális térszerkezet, amely a felvilágosodás hagyományaival szemben oly kritikus kor önszemléletét meghatározta. E tér az alárendelések helyett a mellérendelések, a metaforák helyett a metonímiák logikája szerint kívánta önmagát újjászervezni. Mindebben azonban egy még lényegesebb változás nyomai is felfedezhetők. A 20. század első felének szellemi közegét az emberi lét időbeliségének gondolatformái uralták. A század utolsó harmadában mind fontosabb szerephez jutnak a gondolkodás eredendő térbe ágyazottságának megfontolásai, és annak belátása, hogy a kulturális dimenziók mindig magukon viselik a térbeliség nyomait, a társadalmi és a kulturális jelenségek, köztük maga a szöveg is, elsősorban sajátos elrendeződésként, térbeli alakzatként vizsgálhatók.

Jorge Luis Borges „Bábeli könyvtár”-ának első mondatai így hangzanak: „Az univerzumot (amelyet mások Könyvtárnak neveznek) meghatározhatatlan és talán végtelen számú, hatszög alakú galéria alkotja, melynek közepén alacsony korláttal körülvett nagy szellőzőaknák vannak. Minden hatszögből láthatók lefelé és felfelé az emeletek – sehol sincs végük.” (1) Az univerzum könyvtárként való értelmezése nem annyira a felvilágosult és koraromantikus enciklopédikuság öröksége, hiszen a tudás teljessége felfedező és összegző munka eredménye volt. Inkább az arab tudományosság és főként a zsidó kabbala hagyományát is magában foglaló reneszánsz univerzalizmus visszatéréséről beszélhetünk, és így a felvilágosodás programjának kritikájáról is. A világ Borges elbeszélésében egyetlen, felmérhetetlenül sok szálból fonódó, végtelen szöveg, ami minden, a latin ábécé betűiből és a legáltalánosabb írásjelekből kirakható betűsört tartalmaz, kizárva az ismétlés lehetőségét. A végtelenség képeként felmerül a szövegben egy hatalmas, kör alakú könyv látomása, ami azonos lenne istennel. A szövegek lényege azonban a fraktálszerűen felépülő könyvtár szempontjából fordíthatóságuk és idézhetőségük. A nyelvi emlékezet e tökéletes intézménye maradéktalanul helyettesíti a világot, és mivel kizárja az emlékezés minden más formáját, a könyvtár nem terméke, hanem eredete az időnek. Éppen ezért azonban bejárhatatlan. Minden részlete labirintussá változik, miközben az ember képzelete zárt rendet próbál vinni a könyvtár végtelenjébe. Így jár el Borges is, akit 1955-ben az Argentin Nemzeti Könyvtár igazgatójának neveztek ki. Az elbeszélés vége a könyvek sokaságát és különbözőségét az egység képzetének rendeli alá: „Ha egy örökké élő utazó bármely irányban átutazna rajta, évszázadok múltán meggyőződhetne róla, hogy egyazon kötetek ismétlődnek egyazon rendetlenségben (amely, így ismétlődve, renddé, a Renddé válik). Ez a nemes remény édesíti meg magányomat.” A Bábeli könyvtár című elbeszélés a borgeses próza ars poetica-i alapvetésének is tekinthető. Borges metafizikus gondolkodására jellemző, hogy meg sem kísérel elképzelni a bábeli nyelvzavar apokaliptikus pillanatát. Az ő világa sosem hullik részeire, azáltal őrzi meg az emberi mértéket végtelenül meghaladó egyetlenségét, hogy minden részlete és maga az egész is szövegvé válik. Ez teszi lehetővé Borges számára, hogy elbeszéléseiben kimerít-

hetetlen találékonysággal használjon fel fiktív, sosem létezett szövegdokumentumokat, úgy azonban, hogy a hozzájuk kapcsolódó filológiai apparátus nyomban félrevezesse az ilyen utalásokban valamennyire jártas olvasót, elhitesse vele, hogy a szövegek valódiak.

A 20. századi modern irodalomban az önreflexív esztétikai közlésmódokban a sors kérdése az emlékezettel, mégpedig a konstruáló emlékezettel kapcsolódott össze. Az emlékezet a '70 utáni regényirodalomban is megőrzi elbeszélés-alapító jelentőségét. Mivel azonban e korszak uralkodó metaforái az emlékezet működéséhez a szövegszerűség képzetét rendelik, magát a történelmet is hajlamos olyan történetként felfogni, amely könyvekből bontakozott ki, vagy könyvek körül forgott. Az ilyen elbeszélések mindmáig példaszerűnek tekintett munkája az olasz *Umbert Eco* „A rózsza neve” (1980) című regénye. A fikció szerint a szerző kezébe került egy 14. századi latin szöveg bizonytalan utalásokat tartalmazó 17. századi francia fordítása, amit azonban szerencsétlen körülmények között elveszített. A kézirat tartalma azonban foglalkoztatta, és kutatni kezdte eredetét, de az ellentmondások száma nem hogy csökkent volna, inkább növekedett. Két évvel később azonban egy antikváriumban kezébe akadt egy könyv, amelyben nagy meglepetésére bőséges idézetekre bukkan az eredeti kéziratból. A kézirat számos rejtélyére azonban e meglelt könyv alapján sem lehetett egyértelmű választ adni. A szerző munkáját az eredetileg latinul írt töredékek fordítására, összeillesztésére és kiegészítésére korlátozza, tehát a történeteknek csupán egyik lehetséges, kikövetkeztetett változatát közli, miközben elbeszélésében különböző források rafinált ötvözetét nyújtja: Baskerville-i Vilmos, angol ferences szerzetes és Adson, melki novícius 1327-ben diplomáciai küldetésbe érkeznek egy észak-itáliai bencés kolostorba. Alig érkeznek meg, a kolostorban holtan találják egy szerzetest, és az első hat további gyilkosság követi. A titokzatos esetek felderítésével az apát Vilmost bízza meg. A megfigyelések és a kihallgatások során feltárt nyomok a labirintusszerű könyvtárba vezetnek, az ördögi aggastyán, Jorge de Burgos birodalmába. E könyvtár őrzi *Arisztotelész* „Poétiká”-jának apokrif második részét, ami a komédiáról szól. Jorge meg akarja védeni a világot ettől a szövegtől, mert a nevetésben a tekintély elleni lázadás lehetőségét ismeri föl. Vilmos és segítőtje, Adson eljut Jorgehoz és a könyvhöz, de miközben a könyvért küzdenek, Jorge a könyvek közé vet egy méccsét, ami lángba borítja az egész könyvtárat. Mindezt Adson írja meg idősen. A nyomozás igazi célja azonban Vilmos számára nem a gyilkosságok felderítése, hanem annak feltárása, hogy áthatja-e valamilyen értelmes rend a világot, ami egyszersmind a jelek, a nyelv és a gondolkodás rendje is. Eco a kétség modern tapasztalatának szempontjából izgalmasan eleveníti fel a késő középkori nominalizmus teológiai vitáit. Baskerville-i Vilmos alakja sok tekintetben a nominalizmus nézeteinek nagy összefoglalóját és kiteljesítőjét, *Ockhamet* idézi. Eco regényének végén Vilmos megrendülten vall Adsonnak: „A jelek igazságában én sohasem kételkedtem, Adso, egybebe nincs is az embernek, hogy a világban eligazodjék, mint a jelek. Hanem, hogy mi a jelek közt az összefüggés, azt nem fogtam fel. Apokaliptikus mintát sejtettem a gyilkosságok mögött, s az vezetett el Jorgéhoz, holott ez a minta a véletlen műve volt. (...) Úgy jutottam el Jorgéhoz, hogy egy következetesen gondolkodó torz elme számításának szegődtem a nyomába, holott nem volt itt semmiféle számítás, azaz Jorgénak volt egy kezdeti számítása, de az rajta magán is kifogott, azután okok és mellékokok és egymásnak ellentmondó okok egész láncolata kezdődött, s ezek mind külön-külön fejleményekhez, mindennemű számítástól független összefüggésekhez vezettek.”(2) Eco itt lényegében a káoszelmélet tapasztalatait szövi egybe a nominalizmus kétségeivel és belátásaival, melyek szerint az általános fogalmak, így a teológia kategóriái is az emberi elme termékei, tárgyi értékkel nem rendelkező szavak, melyek nem vezetnek ki a lehetséges megfontolások köréből. Adson az utolsó bekezdések egyikében ezt kérdezi Vilmostól: „Hogyan létezhet egy szükségszerű lény úgy, hogy mindeztől csupa lehetségesesség hatja át? Mi különbség van akkor Isten és az óskáosz között? Azt állítani, hogy Isten teljességgel mindenható, és hogy teljességgel ki van szolgáltatva

a tulajdon döntéseinek, nem egyenlő-e annak kinyilvánításával, hogy Isten nem létezik?” A kérdésre nem érkezik válasz. Vilmos a bölc kereső, aki valójában Isten után nyomoz, úgy jut el tudásának határához, hogy közben át kell élnie annak lehetőségét, hogy szeme előtt omlik össze keresésének tárgya. Eco rendkívüli tudományos alapossággal megalkotott, lebilincselően izgalmas regénye történeti anyagát ironikusan kezeli, és éppen ez az irónia teszi lehetővé, hogy magába gyűjtse évszázadok gondolati megrendülésének hullámain. Az olvasó a jelenből tekint vissza a múltra, nem várt kapcsolatokat létesítve az idő rétegei között, és így társsá válik az elbeszélés klasszikus labirintusának megalkotásában, amelynek nincs középpontja és nincs perifériája, nincs belőle kijárás, önmagába forduló végtelen.

Az 1970 utáni irodalom jellemző változása, hogy az olvasó válik a regény tulajdonképpen hősévé. Ilyen regényformát teremtett a Kubában született olasz *Italo Calvino* (1923–1985) *„Láthatatlan városok”* (1972) és *„Ha egy utazó egy téli éjszakán”* (1979) című műveivel. Az előbbi regény ötven rövid városleírást illeszt egymás mellé. E városok nem valóságosak, filozófiai, biológiai, gazdaságtani, nyelvészeti és szemantikai megfontolások, játékok allegóriái. A leírások az emlékezet, a vágy, a csere, a nevek, a holtak és a szemek térképzetait vázolják fel, amiket az olvasó rendez el, miközben maga az olvasás olyan utazásnak bizonyul, melynek során az utazó egyszerre több helyen tartózkodik, mert e térképeknek csak egymáshoz képest lehet jelentésük. A *„Ha egy utazó egy téli éjszakán”* tíz regénykezdetből áll. Az olvasó, akinek kíváncsiságát felcsigázza a szövegrészekben átívelő viharos cselekmény, egyre jobban belebonyolódik a szálak bogozásába, és azon veszi észre magát, hogy valóságos személyből, akit az író megszólít, fiktív alakká változik, akinek közvetlen környezete, elképzelései beleszövődnek az elbeszélésbe. A regénykezdetek tipizálható várákázásokat keltenek, elképzelt folytatásokat hívnak elő. Mindegyik más elbeszélői műfaj stílusában íródik, más várákázásokat elégitenek ki, öszszetartozásuk azonban nem lehet kétséges, hiszen sok szállal keresztezik egymást. A belső szövegköziség, ami a regény legfontosabb alakító tényezője, nem idézetek vagy szimbolikus kapcsolatok által valósul meg, hanem a műfaji sokféleségben, az elbeszélői eljárások idézésével, ami egy szöveg- és világgenerátor elvileg végtelen működésére utal.

Az észak-amerikai regény történetében is sok hasonló jelenséggel találkozunk, nem utolsósorban azért, mert a decentralizált terekről és az iróniáról szóló európai megfontolások egybevágó alapvető amerikai tapasztalatokkal. Az észak-amerikai regény jelentős alkotóinak a hetvenes és a nyolcvanas években azonban nem kellett a szakítás élményét átélniük, megtalálhatták az előző évtizedekben azokat a szerzőket, akik mintákat nyújtottak neki. *Jack Kerouac* mellett ilyen volt mindenekelőtt *William Burroughs* (1914–1981) és az orosz származású *Vladimir Nabokov* (1899–1977), továbbá Borges is, akit viszonylag hamar lefordítottak angolra és kiadtak az Amerikai Egyesült Államokban.

Burroughs *„A meztelen ebéd”* (1959) című regényét, ha lenne ilyen kategória az irodalomban, nyugodtan nevezhetnénk piszkos regénynek. A mű Burroughs más könyveihez hasonlóan egy korábban belülről alig ismert világot tár olvasója elé, és ehhez megtalálja a megfelelő elbeszélői formát. Burroughs kíméletlen radikalitással lemond mindennemű szilárd elbeszélői pozícióról és a történetmesélés folyamatosságáról is. Vágástechnikája kétségbe vonja a regény hagyományos koncepcióját. A kábítószerfüggő főhős tapasztalatait és képzelődéseit olyan elbeszélői stílus közvetíti, ami többek között újságkivágás-szerű betétekkel pontosan metaforizálja a főhős lelki, szellemi és politikai dezintegrációját. Az érzéki orgiák, a széttöredezett jellemek és a szadizmus, ami mindvégig jelen van a regény világában, egyfajta mozgó, bizonytalan valóságban oldódnak fel. A nyelvi erőszakot és obszcenitást, valamint a nyílt brutalitást, ami leginkább Benway doktor alakjához kötődik, az elbeszélés groteszk humora tartja egyensúlyban. A humor forrása a külvilágnak az a hite, hogy a főhős szellemi széthullása orvosi eszközökkel gyógyítható. Bár

a regény az átnevelés ígéretével fejeződik be, a folytonosság hiánya, a jelenetek pusztá egymásmellé állítása a szervezettség, a rend minden reményétől megfosztja az olvasót, és arra kényszeríti, hogy elgondolkodjék a megszokott és vágyott rend természetéről.

Vladimir Nabokov orosz arisztokrata családból származott, apja neves liberális képviselő volt. A család egykori környezetét nosztalgikusan örökölte meg *„Másik part”* (1955) című regényében, és ugyanitt legendák sokaságával szolgálta ki a személye iránt érdeklődőket. Nabokov *Brodzskij*hoz hasonlóan a nyelvet váltó orosz szerzők sorába tartozik. Családja az 1917-es forradalom után elhagyta Oroszországot, és Berlinben telepedett le, ahol 1922-ben Nabokov apját meggyilkolták. Ő maga 1937-ig maradt Berlinben, majd Franciaországba ment. Végül hazája az Amerikai Egyesült Államok lett. Alaposan megjegyzetelt, rímtelen versszakokban angolra fordította az *„Anyegin”*-t, és *Gogol* műveit is ő ismertette meg az amerikai olvasókkal. Első angol nyelvű regényét, a *„Sebastian Knight* valóságos életé”-t (1938) azonban még Franciaországban írta. Igazán nagy és botrányos sikert az 1955-ben Párizsban megjelent *„Lolita”*-val és a két évvel később kiadott *„Pnin”* című regénnyel aratott. Nabokov regényeit zárt, a részletekben is végtelenségig kidolgozott kompozíció jellemzi, amelyek felidéznek *Proust*, *Kafka*, vagy éppen a klasszikus orosz próza stílusát, miközben éppen e stílushagyományok finom kritikája által építik meg az elbeszélés művét. A *„Lolita”* tragikus szerelmi története a regény fiktív önértelmezésében maga is egyfajta idézet. A szerző itt is kiadóként mutatkozik be, aki megszerkesztette a 40 éves Humbert Humbert egyes szám első személyben megfogalmazott jegyzeteit. Humbert Humbertet végzetes szenvedély fűzi a 12 éves, de már igézően érett Dolores Haze-hez, akit jegyzeteiben Lolítának nevez. Hogy a lány közelében maradhasson, feleségül veszi az anyját, akinek közvetve a halálát okozza. Ezután a nimfászerű Lolítával beutazza Amerikát. A megnyugvást nem lelő utazás a szenvedély térbeli kiterjesztése. A regény szövegköziségben kibontakozó mélyszerkezete leginkább Proust *„Az eltűnt idő nyomában”* című művéhez kapcsolódik. Lolitát az utazás során elcsábítja egy perverz fiatalember, és a féltékeny Humbert emlékezetében újra átéli a szenvedély minden fokát. Ahogy a fiktív elbeszélő neve is tautológia, úgy maga a regény is az ismétlés különböző eljárásaiból építkezik. Semmi sincs először, minden másodszorra van, az ismétlés a keletkezés pillanata. A mű idézések, áthelyezések, átírások játékait űzi, hatásától mégis mi sem áll távolabb, mint a másodlagosság. Az írás a Lolitában eredendően ironikus tevékenység, hiszen az írás olvasás is, más regények olvasása, ugyanakkor felfedezés, a minden határon túli, tiltott szenvedély felfedezése is. Az ismétlés ironikus törvénye persze azt is előírja, hogy Humbert Humbert újra találkozzék Lolítával. Csakhogy Lolita ekkor már a csábító felesége, gyereket vár, nyomorúságos körülmények között él, és az egykori bájnok már csak a nyomainak van meg rajta. Humbert Humbert egy dühkitörés közepette megöli a csábítót. Nabokov virtuóz stílusa, távolságtartó ironiája a polgári tabukon túllépve a szimbolisták és a korai avantgárd örököse abban, hogy a világ elbeszélhetőségére egyedül az esztétikai szférában lát lehetőséget, ugyanakkor egy későbbi, a modernitás utáni kor egyik nagy szemléleti előkészítője is, hiszen az alkotás számára már nem az esztétikai szféra megalapozása, hanem az újraalkotás, ironikus emlékezet műve.

Az amerikai posztmodern regény tehát főként Borges, Burroughs és Nabokov kezdeményezéseire támaszkodott, de mintákat jelentett számára az a mód is, ahogyan a korabeli amerikai képzőművészet a klasszikus avantgárd hagyományát újragondolta. *John Barth* (1930) *„Bolyongás az elvarázsolt kastélyban”* (1968) című elbeszélésfüzére a képzőművészetben már felhasznált eljárásaként alkalmazza az irodalom közvetítettségének formáit. A kötet nemcsak olvasásra, hanem élő hangra és hangszalagra szánt darabokat is tartalmaz. A tizennégy prózaszöveg tematikusan tág teret fog át, egy filozofáló himivarsejt monológjától Ambrose, a főszereplő megkeresztelésének történetén át mitikus tárgyakig terjed. Az elbeszélés egységét azonban nem ilyen tartalmak biztosítják, hanem az a mód, ahogyan az elbeszélés önmaga megismerésének tárgya lesz. A briliáns nyelven és

nagyszerű humorral megírt könyv parodisztikusan fordul vissza a mítoszhoz és korábbi irodalmi művekhez, miközben a valóság esztétikai megragadhatóságának régi problémáját a médium ismeretének kérdéseivel gazdagítja. Talán ennél is hatékonyabb kísérletet tesz ugyanebben az irányban *Donald Barthelme* (1931–1989) *„Hatvan elbeszélés”* (1981) című művével, amelyben nem egyszerűen egymás mellé illeszti a szövegeket és a grafikai eszközökkel létrehozott képeket. Barthelme az írást is elsősorban képként kezeli, és ezáltal a könyvet a kétféle médium párbeszédének gondolja el. Barthelme kísérlete egy szersmind azt is igazolja, hogy nem pusztán szólam volt, amikor amerikai esztéták a hatvanas évek végétől a magas és a populáris kultúra összeolvadásáról beszéltek. Hiszen Barthelme prózája legalább ugyanolyan mértékben gyökerezik a kortárs popkultúrában és a klasszikus irodalmi hagyományokban, és mind a kettőt ugyanazzal az abszurdra hajló humorral kezeli, széttörve a kor kedvelt közhelyeit, az elszigetelődés, az identitásvesztés és a kommunikáció megszűnésének kifejezési formáit.

Az amerikai posztmodern próza legkiemelkedőbb, de biztosan legösszetettebb alkotá-

A dél-amerikai próza a regény korabeli európai és észak-amerikai modelljeihez képest lenyűgöző erővel tudatosította újra, hogy a regény elsősorban történetmesélést jelent. A földrész tapasztalatait a maguk összetettségében először a regény, e Dél-Amerikában fiatal, a spanyol és a portugál nyelv közvetítése által mégis tekintélyes hagyományokra visszatekintő műfaj tette elbeszélhetővé, így a regény mintegy bevégezte a gyarmatosítást, hiszen az egykori gyarmattartók elbeszélésformái jelentették meg a gyarmatosítottak világát.

sa *Thomas Pynchon* (1937) enciklopédikus nagyregénye, a *„Gravitációszivárvány”* (1973). A regény egyik helyszíne a V-2-k bombázását átélő London, a másik a háború utáni idők Németországa, ahol bár még mindent romok borítanak, de a háborút kiszolgáló nagyipar már egy új ország megszületését készíti elő. A regény legfőbb szimbóluma maga a V-2, pontosabban a rakéta teste, a technika új vallásának kultusz-tárgya, ami mintegy beteljesíti egy civilizáció kollektív halálvágyát. A regény főszereplője Tyrone Slothrop, aki ügynökként a rakéta titkának nyomába ered, és ezáltal egyre inkább eltéved az apokaliptikus események labirintusában. És ugyanígy jár a regény minden, többnyire önazonosság nélküli szereplője. Az események között csökönyösen értelmes összefüggéseket keresnek, miközben minden az értelem eltűnésére utal, a személyes önazonosság és a történelem nagy elbeszélésének felszámolódásá-

ra. A képzelet játéka magát a regény terét is labirintussá változtatják, amelyben az olvasó hasonlóképpen tévelyeg, mint a szereplők. Az értelemkeresés hiábavaló útját mindannyian egyszerre járják a világban és a megidézett szövegekben. Kézenfekvő lenne, hogy Pynchon mindezt egyfajta katasztrofikus végtudattal mesélje el. A regény azonban következetesen felszámolja azt a hagyományos regényszerkezetet, amely mindent a regény vége felől értelmez. Az irodalomkritika tanúsága szerint szinte elkerülhetetlen, hogy Pynchon regényét *Joyce* *„Ulysszes”*-ével hasonlítsuk össze. *Joyce* regénye az antik mítoszt, pontosabban *Homérosz* két eposzát az értelem eredendően adott rendjeként emeli át Dublin töredékes világába, és a maga ironikus, humoros módján Alexandriává változtat egy periférikus európai fővárost. Pynchon művében nincs olyan múlt, amelynek meghosszabbítása rendet vihet az elbeszélés szerkezetébe, hiszen ott, ahol a történelemnek nincs elbeszélhető szerkezete, ilyen meghosszabbításra nincs mód. A múlt felszámolását Pynchon regényében könnyű lenne kapcsolatba hoznunk a kor történelemfilozófiájának legáltalánosabb, ma is hatékony közhelyeivel, szóljanak ezek a történelem végéről vagy a személyiség eltörlődéséről. Itt azonban másról van szó. A *Borges*, *Eco* és *Pynchon* regé-

nyeit egyaránt tartalmazó regényhagyomány számára a múlt közvetlenül nem megtagadható, ellentétben a 19. századi történeti regénnyel, ami a maga naiv módján fenntartotta a közvetlen élményszerűség illúzióját. A posztmodern történeti regény számára a múlt a múlt szövegekbe foglalt nyomaival azonos, tehát az élmény helyét az olvasás, a nyomozás veszi át. Pynchon e modell radikális következtetéseit vonja le akkor, amikor nem csupán a történelmi tapasztalat közvetlenségéről mond le, hanem a történelemről mint valamiféle értelemre irányuló, szilárd elbeszélésről is. Ez azonban nem jelenti, hogy felszámolódtak a történeti elbeszélések alapjai, sokkal inkább azt, hogy megszokasodtak az elbeszélés lehetséges modelljei, és nincsenek világítótornyok, amik eligazítanak a múlt olvasásában. A történeti elv érvényét azonban a 'Gravitációszivárvány'-ban már az is bizonyítja, hogy az elbeszélés kérdéseit a regény cervantesi hagyományához kapcsolja.

A dél-amerikai próza

A cervantesi hagyományból merítettek azok a dél-amerikai írók is, akiknek művei a hatvanas évek végén hirtelen meghódították más kontinensek olvasóit. Dél-Amerikában a regény a legfiatalabb irodalmi műfajként meglepően későn, csupán a 19. század első harmadában honosodott meg. A valóság és a képzelet világát kibogozhatatlanul egymásba szövő lovagregények szelleme azonban a spanyol hódítások idejétől jelen volt. Ahogy a kolumbiai *Germán Arciniegas* (1900–1999) mondja a 'Don Quijote és a hódítás' című esszéjében, ebben a félig játékos, félig komoly írásban, a spanyolokat a lovagregények varázslata ejtette szerelembe a szokatlan tettekkel, és válaszképpen a felfedezések megfiatalították a lovagregény irodalmát. Dél-Amerika kultúrája a 20. századig sajátos keverékkultúra maradt, amiben egyszerre és szétválaszthatatlanul vannak jelen a pozitívista racionalizmus, a mély vallásosság és a mágikus világképek elemei. A 20. század második felében virágzó, töretlen sikernek örvendő dél-amerikai regény a képzelet, a világos szerkesztés és az érzéki pontosság erényeivel ezt a keverékkultúrát tette elevenné, más kultúrákban nevelkedett olvasók számára is élvezetesen befogadhatóvá. Az élvezet legfőbb forrása mégis az volt, hogy a dél-amerikai próza a regény korabeli európai és észak-amerikai modelljeihez képest lenyűgöző erővel tudatosította újra, hogy a regény elsősorban történetmesélést jelent. A földrésztapasztalatait a maguk összetettségében először a regény, e Dél-Amerikában fiatal, a spanyol és a portugál nyelv közvetítése által mégis tekintélyes hagyományokra visszatekintő műfaj tette elbeszélhetővé, így a regény mintegy bevégezte a gyarmatosítást, hiszen az egykori gyarmattartók elbeszélésformái jelenítettek meg a gyarmatosítottak világát. A legjelentősebb dél-amerikai írók Borgestől és a kubai *Alejo Carpentier*-től kezdve szinte kivétel nélkül Európában tanultak. Amikor Dél-Amerika történeteit írják, egyszersmind arról is beszámolnak, miként találták ki az európaiak Dél-Amerikát, és miként mondott csődöt állambölcseletük, filozófiájuk.

A különböző történeti kultúrák, az indián, a latin, a német, az angolszász és nem utolsósorban az afrikai hagyományok keveredése minden más földrésznél korábban és radikálisabban ment végbe Dél-Amerikában, a gyarmati vagy a harmadik világbeli lét kerekei között. A függetlenség megszerzése után, ami együtt járt az indián jobbágyság és a fekete rabszolgák felszabadulásával, olyan méreteket öltött a faji kérdés, amelyet egyetlen más kontinens sem ismer. Ugyanekkor sok százezernyi olasz, lengyel, szír, francia, ukrán, német és spanyol érkezett Buenos Airesbe, Montevideóba, Rio de Janeiróba, Havannába és Sao Paolóba. „Nekünk ez nem csupán színes vonásokat jelent, hanem demokratikus építményünk alapjait is” (3) – írja Arciniegas. Többek között a megőrzött hagyományok rituális jelentésségére hivatkozik Alejo Carpentier (1904–1980) is, amikor 'E világ birodalma' (1949) című regényének előszavában a francia szürrealizmus latin-amerikai ellenprogramjának felvázolására vállalkozik. A szürrealista „csoda” szerin-

te kiszarolt „zsebcselek” eredménye, míg Dél-Amerikában magát a valóságot nevezhetjük mágikusnak. Az európai irodalomkritika e gondolatmenetből vonta el a mágikus realizmus fogalmát, ami mindmáig a dél-amerikai próza világának legáltalánosabb jellemzésére szolgál.

Az „E világ birodalma” (1949) valóban sok álomszerű, mitikus és rituális elemet ötvöz. A 19. század végén játszódó történet főszereplője Ti Noël, egy haiti fekete rabszolga, akit sorsa rádöbrent, hogy a fehérek uralma alól felszabadulva alig változik valami, mert az egykori forradalmárok kegyetlensége semmiben sem marad el az egykori urakétól. Ebben a regényben is megjelennek a későbbi dél-amerikai próza fő témái, a diktatúra és a diktátor személye, a gazdagság és a szegénység, a feketék, a meszticek és a fehérek viszonya, a térségre rázúduló politikai eszmék abszurditása. A dél-amerikai próza politikai aspektusai a helyi olvasók ítéleteiben mindmáig konkrétabb és fontosabb szerepet játszanak, mint ugyanazon művek európai olvasataiban. Ha Carpentier első regényét a modern európai elbeszélői hagyomány közvetítőjének tekintjük, egy ciklikus szerkezetben megírt történeti regény látványa bontakozik ki előttünk, amelyben a történelem nélkülözi az egyetemes jelleget, mégsem mentes minden tanulságtól. A történelem ugyanakkor a kubai író számára elsősorban elmesélhető történetet, pontosabban történetek sokaságát jelent, melyeket legalább annyira alakít a megfőkezhetetlen képzelet, mint a reális tapasztalatok. A regény tárgya ugyanis, bár témája történeti, nem önmagában a történelem, hanem a történelem és a csoda viszonya. Mindez Carpentier regényét a harmincas évek európai irodalmának azon elméleteivel rokonítja, amelyek – mint például a „Hétköznapiak és csodák”-at író *Szerb Antal* – a regényalkotást a csoda lehetőségéből vezették le. Carpentier azonban nem csodálkozik a csodán. A csoda nála nem a történelemnek hátat fordítva történik, mint Szerbnél, hanem a történelemben. Történeti pesszimizmusa nem lát lehetőséget az utópiák beteljesülésére, a forradalom eszközzé válik a forradalom vezetőinek kezében. Minden fenekestül felfordul, mégsem változik semmi. Az elbeszélést átítató elemző, analitikus szemlélet ironiája még erőteljesebben nyilvánul meg Carpentier talán legjobb művében, „A hatalom módszere”-ben (1974). A Mexikóban kiadott regény kultúrtörténeti, tudományos és gasztronómiai részletek sokaságát felidézve beszéli el egy diktatúra széthullását. A diktatúra élén egy műveletlen, hedonista, korrupt és zsarnoki szélhámos áll, akit az elbeszélés az európai felvilágosodás, főként *Descartes* utópiájának abszurd megvalósítójaként láttat. A felvilágosodás fonákja ugyanis Dél-Amerika felől tekintve a hódítás, a kizsákmányolás, és Carpentier diktátora pontosan ismeri e törvényeket, miközben joggal hiheti azt, hogy felvilágosítóként meg kell védenie az embereket önmaguktól.

A társadalmi utópia a dél-amerikai politikai identitás fontos eleme. Az identitás próbaköve a kubai forradalmat követően *Fidel Castro* Észak-Amerikával harcosan szembenálló, kollektivisták diktatúrájának megítélése lett. 1971-ben Castro letartóztatta *Heberto Padilla* (1932–) költőt. Egy hónap múlva egy összetört ember lépett ki a börtön kapuján, aki a kubai írószövetség közgyűlése előtt a sztálini dramaturgia szereposztása szerint önkritikát gyakorolt. E pillanatig Borgest kivéve szinte minden neves dél-amerikai író kiállt Kuba ügye mellett, ekkor azonban törés következett be a dél-amerikai értelmiség addig egységesnek látszó politikai identitásában.

Padilla története sok párhuzamot mutat a kor kelet-európai eseményeivel. Alapvető különbség mégis, hogy mindez egy olyan térségben történt, amelynek nem voltak szilárd mintái identitásának elbeszélésére. Ilyen elbeszélésekkel a modern Dél-Amerikában mindenekelőtt az irodalom szolgált. Mindez azonban szükségessé tette az irodalom hagyományos szerkezeteinek újragondolását. A dél-amerikai regény a mese, a mítosz és a legenda egyszerű formáiban nyeri el alapjait, és az európaihoz képest sokkal jelentősebb szerephez jut benne a képzelet, az álom és a fantasztikum valóságtapasztalata. A regényforma átalakulásában mintaszerűnek tekinthetők az argentin *Julio Cortázar* (1914–1984)

művei, aki egyébként haláláig nem adta fel bizalmát Castro eszméiben és politikájában. Cortázar, aki francia és angol irodalmat tanított a Mendoza Egyetemen, minden más dél-amerikai íróársánál erősebben kötődött az európai és az észak-amerikai irodalom örökségéhez. Főként *Poe*, *Verne*, Kafka világa befolyásolta műveit, és ahogy a latin kontinensen szinte minden kortársa, ő is a francia szürrealisták közvetítésével jutott el nyelvhasználatának kialakításához. Talán legjelentősebb regénye, a *Reyuela. Eg és pokol* (1963) egy argentin fiatalemberről, Oliveiráról szól, aki Párizsban a modern zenéért és irodalomért lelkesedik, elsajátítja a szürrealisták látásmódját, és közben szüntelenül egy másik élet után vágyik. Ennek reményével ajándékozza meg egy lány ismeretsége, aki *André Breton* Nadjájához hasonlóan, minden reflektivitást nélkülözve, a spontán intuíció pontosságával képes megragadni a legbonyolultabb szellemi és fizikai jelenségeket. A lánynak azonban nyoma vész, és ez kimeríthetetlen forrása lesz Oliveira melanholikus kedvetlenségének. A regény második részében hazatér Argentínába, de valójában továbbra is párizsi kedvesét keresi, akiben a jelek kaotikus bonyolultsága magától értetődő, erotikus renddé egyszerűsödött. A keresés tárgya természetesen nem önmagában a titokzatos lány, hanem egy olyan dél-amerikai identitás, ami túljutott a modern európai művészet kulturális szorongásain. Oliveira tévelygése egy tébolydában ér véget. A hős egy szoba ablakában áll, ahol elbarikádozta magát, és arra készül, hogy kivesse magát rajta. Cortázar regényében az egyes szám első és harmadik személyű nézőpontok folyamatosan változtatják egymást, a világhoz fűződő erotikus viszony egymásba csúsztatja a képzelet és a tárgyi felfogás tapasztalatformáit. A két részhez egy harmadik is kapcsolódik, amit azonban a szerzői utasítás szerint az olvasó nyugodtan figyelmen kívül is hagyhat, vagy fejezeteit kollázszerűen az első és a második rész fejezetei közé iktathatja. Ha ezt a megoldást választjuk, az addigi lineáris olvasás rendje felbomlik, ide-oda lapozgatunk a könyvben, és a cselekmény követésének hangsúlyai helyett a szöveg szerveződésének megfigyelései veszik át a főszerepet olvasásunkban. Ez a harmadik rész ugyanis más szerzőktől származó idézetekből, kommentárokból, filozófiai párbeszéddekből áll, és tartalmazza egy bizonyos Morelli úr feljegyzéseit is, akivel Oliveira Párizsban találkozott. Morelli a regényelmélet kiváló tudósa. Véleménye szerint kétfajta olvasó van. Az egyik, kissé hímsovén módon ezt nevezi feminin típusnak, nem problémákat, hanem megoldásokat akar, vagy mások hamis problémáit, egyszóval olyasmit, ami megengedi, hogy anélkül élje át a szenvedést, hogy annak következményei az ő életét érintenék. A másik fajta olvasó, és Cortázar egyértelműen neki írja regényét, a szerző társává szegődik, képes arra, és kedve is van hozzá, hogy a szöveganyagot „mint egy darab anyagot” maga formálja meg. Erre utal a könyv címében szereplő spanyol szó. A *reyuela* ugróiskolát jelent, olyan nagy formát tehát, amely elszigetelt kisebb formákból van összerakva.

A legsikeresebb dél-amerikai regény, a kolumbiai *Gabriel García Márquez* (1928) *„Száz év magány”* című munkája 1967-ben jelent meg. Márquez alkotása újra felidézi az irodalomban a klasszikus modernség nagyregényeinek eposzi teljességigényét. A *„Száz év magány”* egyszerre olvasható családregegyként, történeti parabolaként és az öszövet-ségi kozmológia sajátos parafrázisaként. A három elbeszélésforma humoros egysége alakítja a regényt első bekezdéstől kezdve. Bár az első mondat az idő meghatározásával kezdődik, mivel a meghatározás üres viszonyítást tartalmaz, már itt világossá válik, hogy a regény időbelisége nem annyira a történelemmel, inkább a mítoszok időszemléletével tart rokonságot: „Hosszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendia ezredesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnezőbe. Macondo akkor hús-vályog- és bambuszházból álló falu volt egy folyó partján, melynek áttetsző vize öskori tojás nagyságú, sima, fehér köveken hömpölygött. Annyira új volt a világ, hogy sok minden még nevet se kapott, s ha meg akarták említeni, ujjal mutattak rá. Minden év márciusában egy ágrólszakadt cigánycsalád vert sátrat a falu végén, és sípok, dobok fűlsike-títő lármájával hirdette a legújabb találmányokat.” (4)

A regény hét nemzedéken át követi a Buendia család történetét, és a hét nemzedék sorsa éppen száz évet fog át. A család megalapítói Jose Arcadio Buendia (nevének jelentése: árkádikus szép nap) és Ursula Iguaran, akik Ádámként és Évaként állnak nemzetségük élén. A családregegy európai hagyományainak megfelelően a nemzetség itt is a legendás kort elérő anya életéből meríti erejét fennmaradásához és történeti folytonosságának megőrzéséhez. Csakhogy Ursula és Jose Arcadio unokatestvérei egymásnak. Az unokatestvérek házassága és a vérfertőzés következményeitől való félelem elkíséri a családot, és amikor megszületik a rettegett malacfarkú gyermek, a család és Macondo sorsa megpecsételődik. A vég azonban a történelmi dimenzióban is értelmezhető. A konzervatívok és a liberálisok kilátástalan polgárháborúi után megjelenik Macondóban a vasút és a táviró, majd telephelyet nyit egy észak-amerikai banántársaság, amely szétveri a faluközösséget és éhbérért dolgozó munkásokká züllesztí a lakókat. Az elbeszélés ideje azonban nem lineáris, hanem ciklikus, hiszen a családban a nők és a férfiak között is két jelentípus ismétlődik. A férfiak mindkét jelentípusa mértéktelenül lelkesedő. Az egyiket Melchiades, a cigányok mitikus ősatyja ihleti meg, és egész életét hihetetlen és eredménytelen kísérleteknek szenteli. A másik ugyanezt az erőt a fegyverek világában, a harcban éli ki, abban a vak reményben, hogy egyetlen nagy háború jóra fordíthatja az ország sorsát. A két típus változó dominanciája határozza meg magát a történelmet is. Mellettük a nők vagy az otthon kimeríthetetlenül aktív, erotikus vonzerejüket elveszítő őrzői, vagy szajhák, akik miközben a csábítás érzéki zsenialitásával mozgásban tartják a sorsot, hasonlóképpen szerencsétlenek, mint ellentétes párjaik. Mindebben nem nehéz ráismerni a görög mitológia alapszerkezeteire. A történetet ismétlések alakítják, az általuk szervezett korszakok ciklikusan váltják egymást. Hasonló helyzetek ismétlődnek nemzedékről-nemzedékre, amit csak Ursula

A posztkolonialitás viszonyainak megismerése a klasszikus gyarmatosítás által nem érintett területek számára is fontos lehet, mert szinte modellszerűen szemléltetővé teszi az eltérő kultúrák és identitások konfliktusának és cseremozgásainak történetét, és mert az ilyen régiók is számos, a gyarmatosításhoz hasonló tapasztalattal rendelkeznek. (Magyarország számára például ilyen a nemzetiségek, az egyházi és vallási csoportok és a többé-kevésbé izolálható önazonossággal rendelkező egyéb közösségek kulturális kapcsolata.)

Iguaran ismer fel, ám tehetetlenül. Rajta kívül senki más nem képes tudatos viszonyt kialakítani önmagához, és őt is legyőzi az ismétlés gépezete, aminek része a felejtés is. Egy sok évig tartó, mitikus eső elmosza a múlt emlékeit. Márquez regényében tehát csak a jelen valóságos, ami önmagát ismétli, a megismerés olyan kategóriái, mint a múlt és a jövő, elveszítik érvényességüket. A önismétlő jelen Ursula alakjában mutatkozik meg legteljesebben. A történelem újra és újra mítosznak, legendának bizonyul.

Az ismétlés és az öntükrözések végtelenségét a családtörténeti elbeszélések hagyományos apokaliptikus koncepciója (például *Thomas Mann*: 'Buddenbrook-ház') korlátozza, teszi zárttá az elbeszélés egyébként nyitott és elvileg végtelen rendjét. Az özönvízszerű eső után meghal Ursula, és Macondo sorsa a Buendia-nemzetségével együtt a pusztulás korszakába jut. Az utolsó Aureliano Buendia, a malacfarkú fiú apja, megfejtí Melchiades szanszkritul írott papírjait, melyek a korai napokban kerültek a családhoz. Malchiades az egész család történetét előre megírta, és amikor Aureliano Buendia az olvasásban saját történetéhez jut, vagyis amikor az írás és az olvasás egyidejűvé válik, miként *Cervantes* regényében, a 'Don Quijoté'-ban, utoléri őt a halál. Az írás és az olvasás egyidejűsége egyben az ismétlések sorát is lezárja, az egyszerre íródo és olvasódo sors ironikus képlete a halál, a befejezés jelölőjévé válik. Csakhogy Melchiades iratai ezek szerint magát a 'Száz

év magány’-t tartalmazták, vagy legalábbis egy olyan elbeszélést, aminek Márquez műve az egyik változata. A családtörténet apokaliptikus koncepciója az elbeszélés szintjét nem éri el, a regény mint a Don Quijotéra visszavezethető parodisztikus, öntükröző szerkezet megőrzi végtelenségét. Az elbeszélés visszatér a kezdethez, a regény az irónia és a humor ege alatt leli meg helyét. Hiszen Márquez regénye végső soron megegyezik Melchiades írásával, ami azonban rejtve marad előle, az utolsó Aureliánóval csupán a mottót olvashatja el: „A nemzetség első tagja fához van kötve, és hangyák falják fel az utolsót.” A ismétlések sora tehát eltöröl minden változást a történelemben, végső soron eltörli magát a történelmet is: csak a befejezett, de nem múltó jelen írása, a regény létezik.

Márquez későbbi regényei, köztük *„A pátriárka össze”* (1975), az *„Egy előre meghirdetett gyilkosság krónikája”* (1981) és a *„Szerelem kolera idején”* (1985), hasonlóképpen szövik egybe a mítoszok, a politikum és a szenvedélyek történetzálait, egyre erőteljesebben vegyítve groteszk minőséget a románc vagy a krimi áttekinthető, világos elbeszélésrendjébe. A dél-amerikai regény a nyolcvanas évek elejére világszerte megteremtette a maga széles olvasóközönségét. A brazil *Paulo Coelho* *„Az alkímista”* (1988) című regényének első egyesült államokbeli kiadása például közel félmillió példányban fogyott el, és hasonló példányszámokat értek el a perui *Mario Vargas Llosa* (1936) vagy a szintén brazil *João Ubaldo Ribeiro* (1941) munkái. Regényeik teljesítették, amit az olvasók főként Márquez nyomán a dél-amerikai regénytől vártak, de megújító erejüket elveszítették a világ irodalmában.

A posztkolonialitás: az afrikai és az indiai regény

Már a dél-amerikai regény is felhívja figyelmünket a történeti-kulturális határok bizonytalanságára, a cserefolyamatok előre sosem kiszámítható alakulására. Márquez *„Száz év magány”* című regényében az európai felvilágosodás felfedezéseit és gondolkodásmódját Melchiades hozza el az őserdőbe, és miközben e felfedezések az ő kezében elveszítik eredeti összefüggésüket, öntudatlanul mégis a kultúra változásait kezdeményezik, és a gyarmatosodást készítik elő. A gyarmati lét a 19. századi európai társadalom- és gazdaságkritika sokat tárgyalt kérdése. A gyarmat és a gyarmattartó viszonyát e kritika legalaposabb marxi kifejtése nyomán vizsgálhatjuk a hatalom és a hatalomtól való megfosztottság problémájaként is. Amint azonban azok az afrikai és ázsiai irodalmak példázák, amelyek a hatvanas évektől kezdve az egykori gyarmattartók nyelvén kerültek be a cserefolyamatok nemzetközi terébe, a gyarmati lét és annak megszűnése után kialakítható identitások kulturális szerkezete sokkal összetettebb az uralom és az alávetettség kérdésénél. A gyarmatosítás ugyanis nem csupán a gyarmatosítottokra, hanem a gyarmatosítóra is hat. Lakosságmozgás indul meg közöttük, és az idő múltával mindkét társadalom életében egyre fontosabbá válnak azok a sérülékeny határok, amelyek mentén kiszámíthatatlan, nem ritkán traumatikus események zajlanak. Ezek az események azonban mindenkor magukban rejtik a gyarmatosítás körülményei között létrejött társadalomszerkezetek, illetve a távoli, egymás számára kihívást, ellenséget és mintát jelentő kultúrák párbeszédének lehetőségét. Éppen ezért nem csupán az egykori gyarmatok irodalmát érdemes posztkoloniális irodalomként szemlélünk, hanem az egykori gyarmattartókéét is, annál is inkább, mert a kétféle tapasztalat az esetek többségében ugyanazon a nyelven szólal meg. Másrészt a posztkolonialitás viszonyainak megismerése a klasszikus gyarmatosítás által nem érintett területek számára is fontos lehet, mert szinte modellszerűen szemléltetővé teszi az eltérő kultúrák és identitások konfliktusának és cseremozgásainak történetét, és mert az ilyen régiók is számos, a gyarmatosításhoz hasonló tapasztalattal rendelkeznek. (Magyarország számára például ilyen a nemzetiségek, az egyházi és vallási csoportok és a többé-kevésbé izolálható önazonossággal rendelkező egyéb közösségek kulturális kapcsolata.)

A francia és angol nyelvű afrikai irodalom kialakulásának idejétől, az 1970-es évek kezdetétől kezdve egyrészt a gyarmati uralom elleni tiltakozásban, másrészt afrikai sajtóságának kidolgozásában lelte meg feladatait. Ebben meghatározó szerepet játszott a regény, ami politikájában afrikai szeretett volna lenni, de ehhez az európai irodalom elbeszélésmódjaira, főként a realizmusra kellett támaszkodnia, másrészt elfogadta az európai irodalom konvencióit, melyek Afrikát az egzotikum formáival társították. Angol nyelvterületen az ugandai *Okot p'Bitek* 'Lawino éneke' (1966) című műve, francia nyelvterületen pedig *Ahmadou Kourouma* (-2003) elefántcsontparti író 'A függetlenség napjai' (1970) című regénye szólaltatta meg először nagy erővel az antikolonializmus nyelvét. Kourouma későbbi regényei összetettebben ábrázolják a gyarmatosítás, a függetlenség, a katonai diktatúrák és a törzsi háborúk történeti helyzeteit. A mai olvasó számára talán mégis nagyobb hatású *Okot p'Bitek* verses elbeszélése, amely 1986-ban magyarul is megjelent. A *Lawino éneke* egy elhagyott acsoli asszony sorsán keresztül látja a gyarmati lét problémáit, sok humorral és keserűséggel. Lawino értékvilága, nyelve és gondolkodása gyarmatosítás előtti. Sok apró, pontos megfigyelést tartalmazó vádirata férje, a törzsfőnök fia ellen szól, aki beleszeret egy angolul tudó, a fehér asszonyok szokásait utánzó nőbe: „Testvér, jól nézd meg Clemeninát! / A gyönyörű arra törekszik, / hogy fehérnek látsszék. / (...) Szája mint a nyílt seb, / felfakadt kelés! kés-nyom. / Tina az arcára port szór / s ilyenkor sápadt; / a varázslóra emlékeztet, / mikor az éjszaka táncra készül. // Arcára hamut ken / s ha kicsit is megizzad, / mint a guinea-tyúk, / olyan lesz.” (5) *Okot p'Bitek*, Kourouma és egész nemzedéke, így a Nobel-díjjal kitüntetett nigériai *Wole Soyinka* (1934) és a dél-afrikai *Nadine Gordimer* (1923), a kongói *Sony Labou Tansi*, a kameruni *Mongo Beti* és a szenegáli költő, *Léopold Sédar Senghor* (1906) számára az irodalom a politikai és társadalmi kérdésekkel való kritikus szembe-sülés módját kínálta, amiben a panasz és a vád hangjai uralkodtak. A frankofon afrikai irodalom első nemzedékének legkiválóbbjai népük, „a szerencsétlenek és nyomorultak” képviselőinek tekintették magukat. Aligha véletlen, hogy az irodalom önszemléleti változása a kétpólusú világrend felbomlásával egy időben következett be. Az 1990-es évek írónemzedéke elhatárolta magát a világos politikai állásfoglalásoktól. Az emigráció körülményei között új irodalmi formák születtek. 2001-ben általános feltűnést keltett a togói származású, Franciaországban élő drámaszerző és regényíró *Kossi Efofi* (1962) kijelentése: „Afrikai irodalom nincs. Nem az idegenforgalmi minisztérium alkalmazottjai vagyunk, senki sem bízott meg bennünket azzal, hogy kifejezzük az autentikus afrikai lelket.” A kortárs afrikai írók jelentős része születésétől kezdve Európában vagy az Egyesült Államokban él. Ők afrikai vagy európai és amerikai írók? Identitásukat mindannyian másként alakítják, de feltűnő, hogy az afrikai eredetű szerzők regényeiből gyakorlatilag eltűnt az Afrikába való visszatérés témája, annál többször esik szó az Európába vagy Amerikába történő megérkezésről. Bár egyikük sem veszítette el érdeklődését a kontinens válságai iránt, a felvehető pozíciók és az esztétikai formák választéka gazdagabbá vált. A választék része az is, hogy egy afrikai származású író Európában afrikai anyanyelvén írjon. Az angol és a francia nyelvterület olvasói azonban a legkevésbé sem várják el a fekete íróktól, hogy a feketék életéről az afrikaiság szempontjából írjanak. Az afrikai irodalom önértelmezése mégis mindmáig az egyediség és az általános-ság Közép-Kelet-Európa számára jól ismert pólusai között ingadozik. Az afrikai és a diaszpórában élő fekete írók 2004-ben Csádban tartott kongresszusán, ahol a ruandai vérengzések árnyékában azt vizsgálták, milyen jelentősége lehet az írói szereptudatokban az elkötelezettség fogalmának, az afrikaiság és az egyetemesség, a művészi szabadság és az irodalom társadalmi hatáskényszerének érványa csapott össze. „Minden válság idején rájön az ember, hogy a szavak csak szegényesek és bizonytalanok, amik kisiklatnak minden pillanatot” – írta a Dzsisibutiban született *Abdourahman A. Waberi* (1965), amikor visszatért Ruandából. Az ezredforduló idejére az afrikai irodalom is szembesült

a valóság és a fikció kétséges viszonyával, csakhogy a földrészt sújtó nyomor valóságának ereje kényszerítőbb, mint bárhol másutt.

A kortárs afrikai irodalom Európában legnagyobb hatású alkotója a dél-afrikai *John M. Coetzee* (1940). De afrikai író-e Coetzee? Vagy inkább olyan idegen, aki közelről ismeri ugyan hazája törzsi kultúráit és az angol, illetve az európai irodalmi hagyományokat, de egyik kultúra sem a sajátja, mindegyikre a besorolhatatlan egyszerűség, a kívüllét váratlan, kiszámíthatatlan távolságából tekint? Coetzee dél-afrikai fehér író, aki sosem tette kétséggé liberális meggyőződését. Az Apartheid-politikájával szemben számos alkalommal kifejezte megvetését, de regényeibe nem vegyülnek ideológiai vagy politikai tartalmakra egyszerűsíthető üzenetek. Az európai olvasó Coetzee-ban mindenekelőtt a modern európai irodalom hagyományainak folytatóját ismeri fel. Nem csupán azért, mert regényei az elbeszélést mindenekelőtt nyelvi tapasztalatként értelmezik, tehát regényként látják magukat, hanem elsősorban azért, mert Coetzee kulturális kódjai, finom, távolságtéremtő iróniája és minden pátoztól mentes, rezignált tragikuma e hagyományokból ered. *„A semmi szívében”* (1977) című regényének elbeszélője egy fehér földbirtokos csúnyácska, öregedő lánya, aki a számozott bekezdések mindegyikében újra és újra kísérletet tesz, hogy magányát, keserű vágyakozását, képzelődéseit bensőséges, csak róla szóló mondatokká formálja. Ilyen nyelv azonban nincs. Magda, a farmer lánya, az urak társadalmához tartozik, bár személyes helyzete inkább a megalázottság és a behódolás tapasztalataival szolgál. Okot p'Bitek Lawinójának nem kellett a nyelvi szerepek ilyen kereszteződésével szembenéznie, panaszai így válhattak vádirattá. Úgy látszik tehát, a nyelvi szerepek kereszteződése sikeresen bontja le az ideológiai koncepciók előre meghatározott formáit, és az esztétikai szférára irányítja az olvasó figyelmét. Magda nem tehet szert olyan nyelvre, amiben a jelentéseket nem befolyásolják a hatalom viszonyai, az elbeszélés által nem alkothatja meg személyiségét, miközben elzárt, magányos életében semmi más nem rendelkezik a létezésnek olyan erejével, mint a szavak. Coetzee következő regénye, *„A barbárokra várva”* (1980) alaphelyzete éppen fordítottja *„A semmi szívében”*-ének. A regény elbeszélője egy megnevezetlen birodalom egyik határvidéki városának előljárója. A liberális nézeteket valló bíró kétkedve elutasítja a hatalom nyelvi szerepeit, de tudja, hogy ezeket lehetetlen átírni. A bírót egyre szenvedélyesebben foglalkoztatják a hatalmának kiszolgáltatottak tapasztalatai, és eldönthetetlen, hogy érdeklődésében mekkora része van a perverziónak, és mekkora a másik élet iránti nyitottságnak. *Dosztojevszkij* Sztavroginjához hasonlóan Coetzee bírója is a szélsőségben keresi a választ idegenségének kérdéseire. Egy megkínzott, megvakított lány lesz vágyainak tárgya. A beszédet, az uralom és a kiszolgáltatottság szavait a bíró számára csak test végső megkínzása törölheti el, amikor az erőszak áttöri saját határait. A megkínzott test kizárólag önmagát jelenti, ugyanakkor az erotikus hímképzelődések tárgya, tehát hordozza a hatalmi viszonyok és a személy megsemmisítésének nyomait.

Mások mellett Okot p'Bitek és Coetzee művei is jól példázzák, hogy a posztkoloniális kritika természetesen fonódik össze a feminista társadalomkritika kérdéseivel, hiszen ahogy az előbbi a gyarmati lét játszmáiban az itt és most történő emberi létezés hatalom- és eurocentrikus elbeszélésének alternatíváját tárja fel, úgy a feminista kritika számára a nő helyzete és a nőihez mint olyanhoz kapcsolódó filozófiai és társadalmi ítéletek szintén egy másik nyelv megszólaltatásának lehetőségét és szükségességét jelentik. Ebben az értelemben nincs eleve posztkoloniálisnak vagy feministának nevezhető regény. Sokkal inkább az olvasás kérdései vonhatnak egy-egy művet ilyen összefüggésbe, függetlenül a mű keletkezésének idejétől és helyétől. Coetzee *„A barbárokra várva”* című regénye kapcsán inkább afelől támadhatnak kétségeink, hogy a kritika, ami más nyelvek megnyílásához vezethet, nem részese-e eredendően a hatalom nyelvi játszmáinak azáltal, hogy a hatalom nyelvei ellen irányul, és amennyiben egyetemeken jelenik meg, akaratlanul is azok uralmi pozícióira tör. A posztkolonialitás korszaka természetesen megteremtette a

maga tömegkultúráját. Jól szemléltethető mindez az angol nyelvű indiai irodalom tucattermékein, amelyek kiszolgálják a nyugati olvasóközönséget az egzotikumnak, az etnikai keveredésnek, a vallásnak és az erotikának azokkal a kliséivel, amik a reflexió alacsony színvonalán hordozzák a szabálykövető nyugati társadalmak vágyait. Az angol nyelvű indiai regény érdeklődésének középpontjában a kulturális keveredés és az identitások viszonylagossága áll. Aligha véletlen, hogy az olyan sikeres szerzők munkáiban, mint például *Anita Desai* (1937), vagy a lengyel származású, „Forróság és por” című könyvéért 1975-ben Booker Prize-zal kitüntetett *Ruth Praver Jhabvala* (1927) regényeinek főszereplői vegyes házasságban élnek. Ugyanakkor feltűnő, hogy az indiai regény nyugati sikerei mögött – a dél-amerikai irodalmakkal ellentétben – főként női szerzők állnak. Valószínűleg ez a nyugati társadalmak időközben megváltozott problématudatával függ össze, azzal a meggyőződéssel, hogy a „harmadik világ” egyik legnyomorúságosabb sorús kisebbségét a nők alkotják.

A kortárs indiai irodalom legnagyobb hatású műveit mégsem egy nő, hanem *Salman Rushdie* (1947) írta. Rushdie gazdag bombayi muszlim családja az író születésének idején az Indiától elváló Pakisztánba menekült, majd ő maga Angliában tanult. Első regénye, „Az éjfél gyermekei” (1981) egy *Rabelais*, Cervantes, *Sterne* és *Grass* példáit követő farce, amely India és Pakisztán formátlan, törekeny történetét követi nyomon az 1947-es különválástól kezdve, azt, hogy a függetlenség és az indiai kultúra egységének álma miként változott lázálommá, és miként torkolt terrorba. Rushdie Indiája és Pakisztánja túl van minden realitáson, a képzelet, a vágyak és a félelem térképén találhatók, ott, ahová az európai és az amerikai tudat helyezi őket. Már ez a regény, de még inkább az 1988-ban megjelent „Sátáni versek” fogadtatása jelezte az olvasás kulturális feltételeinek kitüntetett fontosságát. Amikor *Khomejini* ajatollah Rushdie-t fatvával, azaz a halálos fenyegetéssel terhelt legszigorúbb vallási átokkal sújtotta, először vált érzékelhetővé az irodalom kultúrák közti cserefolyamataiban, hogy a világ különböző kultúrái alapértékekben nem egyeznek meg. Ugyanakkor az is világossá vált, hogy a nyugati multikulturalizmus lényegéből fakadóan nem képes komolyan venni más kultúrák legbelső értékeit, amelyeket egyébként tolerál, amennyiben azok a kizárólagosság követelésével lépnek föl. Az indiai angol kultúra helyzete ebben a vonatkozásban sajátos. Anglia a 17. századtól kezdve exportálta az indiai szubkontinensre nyelvét és szokásait, és ott éppen az angol kultúra vált az államszervezés, az egységesítés legfontosabb tényezőjévé, a modernitás közvetítőjévé. Az anyaország mindeközben saját anyagias kultúrájának korrekciójaként nyitottak bizonyult az addig ismeretlen mélységű és szellemiségű indiai kultúra hatásai előtt, amennyiben ezek nem veszélyeztették a gyarmati uralom intézményrendszerét. E kettős mozgás talán legmeggyőzőbb példája a 20. század elején a költő-próféta *Rabindranath Tagore* (1861–1941) Angliából induló európai népszerűsége volt. Tagore maga is el akarta érni az angol olvasóközönséget, ezért költészetében leegyszerűsítette a rendkívül összetett indiai metrikát, és tekintettel volt az angol erkölcs érzékenységre is. Nyugati költővé való átformálása ennek ellenére gondolkodásának félreértésén és költészetének ideologikus kizsákmányolásán alapult. Ezt bizonyítja, hogy verseit az összes többi európai nyelvre sokáig angolból fordították, nem bengálból. Tagore a gyarmatosítás harcos ellenfele volt. Indiát is gyakran kritizálta, amiért ellenállás nélkül behódolt az angol kapitalizmus előtt. Közben nyugaton ő maga áldozta fel nyelvének sok árnyalatát, hogy az indiai kultúrát hozzáférhetővé tegye az európaiak számára, azaz hogy európaivá tegye. A függetlenség elnyerése után az angol nyelv Indiában éppen úgy területen kívülivé vált, mint a világon mindenütt, ahol az angol közvetítő nyelvként funkcionál. Ezért miközben Indiában az angol vált az uralkodó irodalmi nyelvvé, és az indiai irodalmi körök számára London és New York lett az a város, ahol igazi, nem hervedő irodalmi babérokat osztogatnak, bizonyos mértékben maga az indiai angol irodalom vált területen kívülivé, mert elsődleges közönségének nagyobb része sosem járt Indiában.

A 'Sátáni versek' egyik szereplője, Saladin Chamcha, aki egy indiai muszlim családból gyerekkorában Londonba kerül, majd ott a Prospero Társulat színésze lesz, és aki úgy véli, India elveszítette kultúrájának mesészerű alapjait, démonai azonban változatlanul elevenek, választását csak úgy képes megvédeni, hogy Londont az Egyesült Államokhoz hasonlíttja: „Az anyagi világ dolgai közül szerelme tárgya ez a város, London, amelyet szülővárosánál és minden más városnál jobban szeret (...). London természete az övének méltó párja. Zárkózottságukban is hasonlítanak. Vízköpő sárkányai, a szűk utcákon a rómaiak nyomdokaiban felhangzó lépések zaja! (...) És vendégszeretete. – Igen! – A szigorú bevándorlási törvények és saját legújabb tapasztalatai ellenére még mindig kitartott hitszerű igazságképzete mellett: igaz ugyan, hogy ő személy szerint nem részesült valami fényes fogadtatásban, és az ember belevakulhat a buzgóságba könnyen, de mégiscsak igazi ez a vendégszeretet. (...) Ó, igazi London! Micsoda tompa lelkű az, aki nem becsüli többre az ő fakó tündöklését, kételkedő óvatosságát a tengeren túli Új Róma fasizált építészeti gigantizmusának ellentmondást nem tűrő bizonyosságainál, melynek elnyomó-eszköze a méretbeli hatalom (...) A sorok Saladin Chamcha sérültségét is ironikusan tükrözik. Hiszen az apja, aki számára „inkább istenszerű volt, mint Allah”, ezt írta neki, amikor megtudta, hogy a fia Londonban marad:

„Aki nem hű magához, két lábon járó hazugsággá válik, az ilyen bestiákban leli örömét a Sátán.” Zeeny pedig, akibe Angliában beleszeret, első szeretkezésük után ezt mondja neki: „Tudod, mi vagy te? Megmondom. Dezertőr vagy, szökevény, angolabb, mint az angolos akcentusod, ami úgy bugyolál be, mint valami zászló.” A Sátán azonban nem Saladinnak jelenik meg, hanem Gibreel Farishtanak, aki színészként az indiai szubkontinens megszámlálhatatlanul sok istenségét alakította népszerű, vallási témájú zsánerfilmekben, mígnem elveszítette hitét, repülőre ült, és elment Angliába. A repülőn Gibreel és Saladin együtt utaznak London felé. A gépet azonban arab terroristák kerítik hatalmukba, és száztizenegy napig fogva tartják az utasokat. Gibreel számára ez a pillanat jelenti a búcsút gyermekkora kultúrájától. „Az újjászületéshez előbb meg kell hal-nod” – ismétli tapasztalatát. Az elhagyott kultúra azonban bosszút áll rajta.

A kiszabadulás után, útban Anglia felé, Gibreel (akinek nevében Gábiel, az iszlám hitben kitüntetetten fontos arkangyal neve rejlik) álmot lát: álmában halott anyja Sátánnak nevezi őt. Ezzel veszi kezdetét Gibreel látomása. A látomás át- és újraírja a Korán szúráit. A szent szövegek újraírhatósága a nyugati kultúrában feltétele értelmezhetőségüknek, az iszlám értelmezői hagyománya azonban ismétlő jellegű, tiltja az átírást. Csakhogy ebben a helyzetben, amikor a Korán íráshagyománya kimozdul saját kulturális környezetéből, és érintkezik a felvilágosodás tradíciójának Európájával, ez az átírás szükségszerűvé válik. A látomás első része felidézi, miként kapta meg Mohamed Gábieltől az isteni kinyilatkoztatást. E szövegrészbe ékelődnek a következő sorok: „Kérdés: a hit ellentéte micsoda? A hitetlenség nem lehet az. Túl végleges, bizonyos, merev. A hit ellentéte maga is hit, másfajta ugyan. Kétség. Emberi dolog. És angyalok? Az Istenalak-Allah és a Homo sapiens között félúton, félidőben, félkészben vajon kételkedtek-e? Bizony igen. Egy napon kíváncsiság vett erőt rajtuk, hát, szóval, ami történt, megtörtént, vagyis ki akarták tudakolni Isten akaratát, és e célból titokban, ők legalábbis azt hitték, észrevétlenül befész-

A hatvanas évek végén Közép-Európában is megjelent az irodalomban az a nemzedék, amely a második világháború után született. Megjelenésével egy időben előbb a bécsi náci diáktüntetések, majd 1968-ban a Varsói Szerződés tagállamainak, köztük Magyarországnak a csehszlovákiai bevonulása pontosan jelezte, milyen mélyen ásták alá a korábbi évtizedek a térség politikai és kulturális önazonosságának tudatformáit, és jelezték azt is, milyen mélyen kezeletlenek a régiói traumái.

kelték magukat a trónus háta mögé, és arra vetemedtek, ha mire, hogy tiltott dolgokat pusmogjanak: ellenkérdéseket, ellentmondó kérdéseket.” Rushdie könyve azonban nem csupán a Korán ilyen átírását tartalmazza, hanem mellette az Ezeregyéjszaka meséi és az európai, elsősorban a klasszikus angol irodalom felmérhetetlenül sok műve megjelenik benne utalások, átalakult idézetek formájában. Az átírás helyzetét mindig az ellenkérdés megfogalmazásának lehetősége határozza meg. Így a „Sátáni versek” távolabbról Joyce „Ulysses”-éhez, közelebből *Bulgakov* „A Mester és Margarita”-jához hasonlóan egy profán városban, ezúttal a valamikori gyarmatbirodalom központjában, Londonban vizsgálja a szentség tartalmát. A szentség azonban, humorosan megmutatva szövegszerű jellegét, nem csupán az értelmező átírásnak van kitéve, hanem a kétség, a megrendültség és az elutasítás ironiájának is, annak, hogy más, tőle idegen szövegekkel keveredjék, párbeszédbe lépjen velük. A hősök sorsa, Gibreel, Saladiné és a többieké azonos a szöveg sorával. Gibreel végül visszautazik Bombaybe, „hogy felvegye filmszínészi karrierjének ott elejtett szálát”, de gondolkodása, érzésvilága menthetetlenül megváltozott: a Rámájana modern átdolgozását akarja filmre vinni. Nem leli helyét, beteljesül rajta Gábiel arkangyal bosszúja, és végül öngyilkos lesz. „Megszabadult” – olvassuk a regényben. Saladin viszont „minden rossz cselekedete, gyengesége, hibája, bűne ellenére – emberisége ellenére – kap még egy esélyt”.

A közép-európai térség regényirodalma

Amikor számba vesszünk néhányat azon térségek közül, ahonnan az 1970 utáni években az elbeszélőpróza nyelvi és szemléleti megújulásának mozgásai kiindultak, nem hagyhatjuk ki e térségek közül Közép-Európát. Jóllehet – eltérő geopolitikai és kulturális indíttatásokkal – sokan fáradoztak azon, hogy e térségnek önálló arculatot kölcsönözzenek, és ezáltal annak meghatározásán is, hogy mely országok tartozhatnak Közép-Európához, ez a földrajznak látszó, mégis sokkal inkább politikai fogalom mindmáig nem nyert megszilárdítható jelentéseket. Am éppen ez a bizonytalanság hordozza azokat a tapasztalatformákat, amelyek e régiót az irodalom számára oly fontossá tették. A térség magját, akárhogyan határozzuk is meg helyzetét és kiterjedését, az egykori Osztrák-Magyar Monarchia alkotja. A 20. században ez a kulturálisan rendkívül bonyolult, soknyelvű, vegyes politikai tér szakadások sorát élte át, miközben két háborúnak is ütközőzónájává vált, hatalmas lakosságcsoportok tűntek el városaiból, vagy a migráció, vagy az üldözések következtében. Így törvényszerű volt, hogy a második világháború utáni korszak kelet-nyugati szembenállása megerősítse a térség töredezettségét.

A hatvanas évek végén Közép-Európában is megjelent az irodalomban az a nemzedék, amely a második világháború után született. Megjelenésével egy időben előbb a bécsi náci diáktüntetések, majd 1968-ban a Varsói Szerződés tagállamainak, köztük Magyarországnak a csehszlovákiai bevonulása pontosan jelezte, milyen mélyen ásták alá a korábbi évtizedek a térség politikai és kulturális önazonosságának tudatformáit, és jelezték azt is, milyen mélyen kezeletlenek a régiói traumái. A következőkben néhány osztrák regény elbeszélésformájában vizsgáljuk a történeti tudat kérdéseit. Az osztrák irodalom nem csupán azért érdemelheti ki figyelmünket, mert néhány igazán nagy író vonultat fel, hanem azért is, mert az „osztrák irodalom” önmagában is valami olyasmi, aminek léte és határai az egész térséghez hasonlóan megragadhatatlanok, és amit minden jelentős alkotónak ki kell találnia. A bizonytalanság csak részben vezethető vissza a német nyelvűségre, vagyis arra, hogy Ausztriának a Monarchia politikai kereteinek felbomlása után folyamatosan meg kell vívnia kulturális önállóságáért Németországgal szemben. A nagyobbik baj az, hogy az „osztrák” jelző mindmáig nem volt képes kiszabadulni múlthoz tartozó, múzeumi, poétikus létéből. *Musil*, aki Kafkával együtt a modern osztrák irodalom legnagyobb hagyományképzője, így beszélt erről 1919-ben „A csatlakozás Németországhoz” című esz-

széjében: „Az osztrák kultúra a bécsi álláspont perspektívavesztése volt; sajtóságok tartalmass gyűjteménye, amelyet nagy nyereséggel utazhatott be a szellem, ez azonban nem kelthette azt a téves látszatot, hogy szintézisről van szó. (...) Ez az Ausztria a régi, derék, bizonyos szempontból nem ellenszenves felettes állam maradványa volt. Időközben azonban a világ kereke fordult egyet, és ha lelke legmélyén mindenki erre az Ausztriára gondol, mikor az osztrák kultúráról rajong, és ha a több mint ötvenmillió lakos közül 1867 óta egy sem akadt, aki hasonló meggyőződéssel beszélt volna a modern osztrák-magyar kultúráról, akkor ez elárulja, mi ez az egész kultúrlegenda: romantika.” (6)

A múlt túlhatalma regresszív hatású a jelenre nézve, és mint ilyen, önmagában is traumatizál. Az emlékezet ödipális kapcsolatokba vonja az emlékezőt, melyek az én felszámolásával fenyegetnek. Olyan téma ez, ami a korszak magyar irodalmában is meghatározó fontosságú. *Ingeborg Bachmann* 1971-ben kiadott „Malina” című regénye az ödipális viszonyok sajátos, hangsúlyozottan női átfordítását tartalmazza. Holott látszólag egyszerű szerelmi háromszögről van szó. A Bécsben játszódó regény ennek megfelelően színdaraboknál szokásos szereplőlistával kezdődik. A főszereplők: Ivan, egy harmincas éveiben járó magyar férfi, aki Magyarországon hagyta feleségét és két fiát; Malina egy negyven év körüli történész, a történet idején egy osztrák hadtörténeti múzeum hivatalnok; a harmadik személy egy fiatal író, a történet elbeszélője. A fiatal író egy ideje Malinával él ungargassei lakásában, ám egy napon beleszeret Ivanba, akit egy virágbolt előtt pillant meg. Az író átadja magát Ivan iránt érzett szerelmének, bár tudja, hogy ez a kapcsolat nem lehet hosszú életű. Ám egy napon az író álmában felbukkan egy harmadik férfi, zsarnoki apja. A nyomasztó fiatalkori emlékek és az álmok arra utalnak, hogy az író mentálisan mélyen sérült, segítségre lenne szüksége. Malina az, aki segíteni próbál neki, de racionális érveiből, a pszichoanalitikus beszélgetésekből kiderül, hogy Malina is uralkodni próbál az elbeszélőn, akinek viszont szüksége van a férfira. Az író végül olyannyira megalázottnak érzi magát, hogy nem talál más megoldást, mint az eltűnés rejtélyesen szimbolikus cselekedetét: megnyílik előtte az ungargassei lakás fal, és ő eltűnik a résben. A regény utolsó mondata így hangzik: „Gyilkosság volt.” Előtte azt mondja az elbeszélő: „Fel kellett volna írnom egy cédulára: nem Malina volt az.” Mindeközben a mű különböző fajtájú szövegek, többek közt elbeszélésrészletek, kihagyásokkal teli telefonbeszélgetések, interjúk, filozófiai viták és mesék kompozíciójaként épül fel, de nem alkot zárt rendet. A női elbeszélő jelen idejű narrátori pozíciója bizonytalan, hangja nem egységes. A regény az én felbomlásának története. A felbomlás folyamatát az elbeszélés lépésről lépésre követi, hogy az író végül felszívódjék egyik szereplőjében. „Ivanban éltem, és Malinában halok meg” – mondja, és valóban, „halála” után csupán Malina halk léptei hallatszanak a lakásban. Gyilkosság történt, de nincs gyilkos és nincs holttest: az apai múlt, a maszkulin történelem ölt.

Ha a történetmondás kedvelt fordulataival kívánnánk élni, azt mondhatnánk, ahol véget ér Bachmann „Malina” című regénye, ott kezdődik *Thomas Bernhard* (1931–1989) prózája. Az én egységének felszámolódása Bernhard számára nem tragikus tapasztalat, amiről a regény tudósít, hanem az elbeszélés alaptényezője. Ez hozza létre a szöveg anyagát, a töréseken, ismétléseken, megfordításokon áthaladó, önmagukba újra és újra visszaforduló mondatokat. Ha van olyan próza, amelyről egy-egy tetszőlegesen kiválasztott mondat elemzése is lényeges információkkal szolgál, Bernhardé ilyen. „De az ember még akkor is, ha valaki vele tart, ezt mondta Konrad, egyedül megy, megy az ember egyedül, és megy bele a mind nagyobb egyedüllétbe. És megy az egyre nagyobb sötétségbe, egyedül, mert a gondolkodó ember mindig egyedül megy az egyre nagyobb sötétségbe. (...) És valóban sehol barátok, ezt mondta Konrad, valóban sehol igazi barátok, csak kíváncsiak, kárörvendők, barátok sehol, alapjában csupa ellenség, és az ember legmegátalkodottabb ellensége maga az ember.” (7) Ez a mondat *A mészégető* (1970) című regényből való. Nem sokkal előtte ezt olvassuk: „Kíméletlenség nélkül semmi sincs.”

Bernhard prózájának radikalitása valóban kíméletlen. E radikalitás tartalma ugyanis a tagadás, ami a szenvedélyes, öngyűlölettől sem mentes analízis eszközével minden illúziót, reményt és vigasztalást elsöpör a mondatok útjából, azt hagyva meg csupán, ami valóban mondható. Állítmányai minimalisták: van, nincs, megy. A mondatok így a próza érzékszerveivé válnak, szüntelenül ellenőrzik magukat, miközben az előrehaladásból és visszafordulásból sajátos repetitív zeneiség keletkezik. Ugyanakkor nem idegen e prózától a pátosz sem. Természetesen nem a szó romantikus értelmében vett pátoszlól van szó, olyanról, amit egy kényszerekkel, hazug múltakkal teli világgal szembeni kitartó küzdelem indulata sugall. A bontás, a tagadás, a destrukció pátosza ez, ami ezúttal is az ironia másik oldala. Olyan regények után, mint a *„Fagy”* (1963) vagy a *„Korrektúra”* (1975) Bernhard 1975-ben kezdte megjelentetni öt kisregényből álló önéletrajzi művét (*„Ok”, 1975; „A pince”, 1976; „A lélegzet”, 1978; „A hideg”, 1981; „Egy gyerek”, 1982*). Az önéletrajzi olvasat ellen azonban az író joggal tiltakozott, amikor azt mondta, nem gyermekkorának valóságát beszéli el, hanem azt, ahogyan utólag látja egy Salzburg környéki fiú gyerekkorát az 1940-es években. „A katolicizmus és a nemzetiszocializmus közé bezárva nőttünk fel, és végül szétlapultunk Hitler és Jézus Krisztus, e két népbutító matrica között” – írja Bernhard. Számára az élet mindenekelőtt természeti-vegetatív működés, a társadalom, a család pedig olyan gépezet, amely bár a humanizmus szép fogalmaival áttat, a gyerek szemszögéből világosan látszik: e gépezetet a személytelen bosszú működteti, ami elárulja, megkínózza, megsemmisíti az ént. „Egyáltalán nincsenek szülők, csak bűnözők vannak, akik új embereket nemzenek, hogy azután értelmük teljes képtelenségével és tompaságával gyötörjék az általuk nemzett embereket, és e galádságukban a kormányok támogatják őket” – olvassuk az *„Ok”* című regényben. A bernhardi prózára oly jellemző halmozások, a szüntelen pontosítások, a felsőfokú jelzők gyakori használata (például „totális elsötétülés, a legsötétebb és minden vonatkozásban a legszörnyűbb idő”) maga is a megsemmisítés gépezetét hozza létre a szövegben, így a minden tekintély ellen lázadó gyerek és a vele azonosuló olvasói tudat számára a halál marad az egyedüli értelmes valóság. Bernhard minden érzelmességet és hazug kíméletet elutasítva vonta le prózájában annak tapasztalatait, hogy a huszadik században megsemmisültek az olyan általános fogalmak, mint a haza, a család vagy a szeretet, hogy „a legszörnyűbb és a legfélelmetesebb és a legvisszataszítóbb és a legszörnyűbb is magától éretődővé vált”.

A megsemmisítés gépezete működteti *Elfriede Jelinek* (1946) prózáját is. Regényeibe azonban Bernhardétól messzemenően eltérő társadalmi tapasztalatok nyomulnak. Főszereplői többnyire olyan nők, akiknek környezetük viselkedése és az életüket meghatározó nyelvi-társadalmi konvenciók csak akkor hagynak lehetőséget a személyiség helyén felépülő látszatok megőrzésére, ha maguk is társtettesekké válnak az ellenük irányuló agresszióban. *„A zongoratanárnő”* (1983) főszereplője, Erika Kohut egész életét hatalmaskodó anyja mellett tölti, aki mintegy a társadalom ügynökeként pusztá tárgyának tekinti őt, titkait elveszi, testi tudatát nem engedi kibontakozni. A két nő Erika Kohut zongoraleckéiből él, „művészete” azonban gépies munkává válik, a maga ellen fordított erőszak fejeződik ki benne. Jelinek szenvtelen, minden beleérző kommentárt kerülő nyelve lebontja a nőiességről, az anyaságról és a művészetről szóló hagyományos beszédeket, megfosztja őket a fenségesség hazug látszataitól, amik a társadalom pszichikai zavarairól tanúskodnak. A nő Jelinek világában olyan vágy- és munkagép, akit megfosztanak a lehetőségtől, hogy birtokba vegye vágyának tárgyát, a munka pedig az önmegsemmisítés lassú folyamatává válik számára. Ilyen lény a *„Kék”* (1989) című regény női elbeszélője is. Férfjének papírgyára van az Alpok egyik völgyében. Munkásait szegénységben és függőségben tartja, családja fölött kedve szerint gyakorolja hatalmát. Felesége testét birtokának tekinti, állati módon élve ki rajta szexuális ösztöneit. A méltóságától megfosztott, vágytalan anya az alkoholba menekül, majd egy diák kedvese lesz, aki szintén megállazza. Elméje összezavarodik, és egy roham hatására megöli a saját fiát. A dramatikus

alapszerkezetű mű elbeszélismódja háttérbe szorítja a narratív elemeket, az emberi kapcsolatok eltárgyasulását vizsgáló analitikus, nyelvkritikai beszéd lép előtérbe. Jelineket azonban itt sem hagyja el pengeéles szarkazmusa. A gondolkodásbeli és nyelvi közhelyek halmozása, az elbeszélés ügyetlen költőisége, emelkedése és törései, bravúrosan megszerkesztett bukdácsolása nem engedi, hogy a jelentéseket újabb közhelyekkel, például a feminizmus tételeivel megszilárdítsuk. Gúny, paródia és tragikum szétválaszthatatlan szövegminőséggé elegyednek az önmagát szüntelenül építő és lebontó nyelvben. Jellemző erre az eljárásra a regény befejezése. Az utolsó előtti mondat Ingeborg Bachmann *Malinájának* végét idézi, de Jelinek nem áll meg itt, következik egy grimasz, ami elsöpör minden kétes hitelű megrendülést: „A víz a gyereket körbefogta, így sodorja, tova s tovább, és még sokáig meglesz belőle sok minden ebben a hidegben. Az anya él, ideje koszorúzza, ahogy béklyóiban tekereg. Nők korán öregszenek, s hibájuk: nem tudják, hol bújhatnak meg mind ez idők során, mely rajtuk túl, maguk mögé, senki se lássa. Nyeljük magukba netán, az időt, mint gyerekeik köldökszinórját? Gyilok és halál! De most aztán egy kis pihenőt!” (8)

A kelet- és közép-európai nemzeti kultúrák modern kori történetének feltűnő és sokat vizsgált jelensége a többnyire romantikus eredetű mitológiák átszívargása. Ebben nincs semmi meglepő, hiszen e régiókban maga a nemzet és a nemzetállam is romantikus építmény. Az irodalomban a mitológiák átszívargása az ideológiai funkciók megerősödésével járt együtt, amelyek egyszerűen szerkesztett, közérthető üzenetekben fogalmazódtak meg. A 60-as évek végén azonban Nyugat-Európával párhuzamosan itt is megjelentek azok a mitológiaellenes szolamok, amelyek az esztétikai szféra, az irodalom önelvűségének hirdetésével szerveződtek meg. Az irodalom önelvűsége persze felfogható ellenmitológiaként is, hiszen ennek is vannak ideológiai tartalmai, a modern liberalizmussal összefüggőek.

Kelet-Közép-Európában először a szerb irodalom mutatott ilyen elbeszélői formákat. Mindez nem véletlen, hiszen a hatvanas évek Jugoszláviája a többi kelet-európai rezsimhez képest nyitottabb volt a kortárs nyugat-európai irodalom és filozófia alkotásai előtt. Belgrádban és Szabadkán olyan írócsoportok jöttek létre, amelyek szembekerültek a realizmus esztétikájával. Mindezt azonban egy olyan történeti anyag feldolgozása kényszerítette ki, amely a múltban is magában hordozta nemzetek, városok és családok szörnyű katasztrófáját, és – mai szemmel olvasva – mintha elővételezné a Jugoszlávia szétesését kísérő háború kollektív és egyéni paranoiáit, a gáttalan erőszakot. A szerb próza megújulása közvetlenül Ivo Andrić (1892–1975) *‘Híd a Drinán’* (1945) című regényéhez kapcsolódik, melyben pontosan nyomon követhető, hogy az egymással együtt élő mitológiák miként bomlanak ellenséges tömbökre, a soknyelvűség hogyan hátrál meg az egy nyelvűség erőszaktetele előtt. Hasonló tapasztalatok nyilatkoznak meg később Milorad Pavić (1929) *‘Kazár szótár’* (1984) című művében. Pavić már a posztmodern elbeszélői eljárásokat alkalmazva három személyre osztja szét az elbeszélés feladatát, akik önreflexív kommentárokkal látják el a cselekményt és a történetmondást, és ezáltal az elbeszélésbe foglalt ideológiai tartalmakat ideologikumként teszik olvashatóvá.

A korszak szerb prózájának legkiemelkedőbb alakja Danilo Kiš (1935–1989) volt, aki magyar apától és montenegrói anyától Szabadkán született. Ez az életrajzi tény ebben az esetben valóban beszédes. A multikulturalitásnak az a természetessége, amit Kiš írásai példáznak, és amiben nemcsak a szerb, a magyar, a bosnyák, a zsidó, de a francia kultúra is jelen van, feszültségbe kerül a szerb irodalom nyelvi-világszemléleti megosztottságával és korszak kelet-európai realitásával. Kiš *‘Fövenyóra’* (1972) és főként *‘Borisz Davidovics síremléke’* (1976), valamint *‘A holtak enciklopédiája’* (1983) című műve a térségben először használ olyan elbeszélői eljárásokat, amelyeket Borges vezetett be a modern prózában. Csakhogy amíg Borges többnyire fikatív dokumentumokat idéz, Danilo Kiš elbeszélésfüzére történeti szövegekkel dolgozik, és a történelem nem valamiféle

színes vagy éppen riasztó háttér marad számára, hanem a 20. század Kelet-Európájának eseményeiben magáról a történelemről nyújt olyan látomást, amely élesen ütközik a klasszikus hegeli képzetekkel: Ki számára a történelem az ember minden kicsinységével, gyávaságával, kiszolgáltatottságával együtt egy velejéig abszurd és gonosz rend működésére vall. Ki szövegei e rend egyszerre neveltető és elkeseredett, minden ítélkezés-től mentes analízisei.

Az orosz regényirodalom

1985 márciusában a Szovjetunió Kommunista Pártjának főtitkárává *Mihail Gorbacsov*-ot választották. A következő években a birodalom egész politikai rendszere átalakult, ami elvezetett a Szovjetunió széthullásához. A folyamat során az irodalmi kultúrá-

Belgrádban és Szabadkán olyan írőcsoportok jöttek létre, amelyek szembekerültek a realizmus esztétikájával. Mindezt azonban egy olyan történeti anyag feldolgozása kényszerítette ki, amely a múltban is magában hordozta nemzetek, városok és családok szörnyű katasztrófáját, és – mai szemmel olvasva – mintha elővételezné a Jugoszlávia szétesését kísérő háború kollektív és egyéni paranoiáit, a gáttalan erőszakot. A szerb próza megújulása közvetlenül Ivo Andrić (1892-1975), 'Híd a Drinán' (1945) című regényéhez kapcsolódik, melyben pontosan nyomon követhető, hogy az egymással együtt élő mitológiák miként bomlanak ellenséges tömbökre, a soknyelvűség hogyan hátrál meg az egynyelvűség erőszakátétele előtt.

című műve. Ekkor láthattak újra napvilágot *Anna Ahmatova* (1899–1966), *Vjacseszlav Ivanov* (1866–1949) és *Oszip Mandelstam* (1891–1938) verseskötetei. Az emigrációból is sok könyv tért vissza, köztük *Alekszandr Szinyjavszkij* (1925–1997), *Vaszilij Akszjonov* (1932) és *Joszip Brodskij* munkái. A „peresztrojkának”, azaz átépítésnek, átalakításnak nevezett folyamat, ami visszatekintve inkább lebontásnak bizonyul, szellemiségével mélyen áthatotta a korszak legnépszerűbb regényeit. Ilyen volt *Csingiz Ajtmatov* (1928) 'Vesztőhely' (1986) című műve, amely a dél-amerikai prózához sok tekintetben hasonló módon ötvözte a kirgiz táj mítoszait, a kereszténység egyetemes történeteit egy olyan fiatalember életének elbeszélésében, aki a gonosz ellen küzdve előbb egy kábítószer-maffiához, majd egy orvvadászokból álló bandához csatlakozik. A kor jellemző műve volt *Anatolij Ribakov* (1911–1998) 'Arbat gyermekei' című regénye is, e 19. századi mintákat

ban előbb a napilapok és a folyóiratok információtartalmának növekedése volt megfigyelhető, majd 1987 után enyhült a cenzúra, 1989-ben pedig a hivatalos ideológia is búcsút mondott a szocialista ideológia eszméjének. Az ekkoriban Oroszország történelmi és szellemi identitásáról szóló heves viták pozíciói a 19. századi nyugatos és szlavofil értelmiség konfliktusában elfoglalt álláspontokra emlékeztettek. Az irodalom mindeközben eltörölte a korábbi tabukat, melyek elsősorban a politikai rendszer bírálhatatlanságára, a társadalom valódi élethelyzeteinek ábrázolására és a szexualitás kifejezésére vonatkoztak. Szertefoszlott az orosz irodalom mítosza, ami túlterhelte a szót, az író pedig „az igazság ügyének” szolgálójává, a lélek és a közösség üdvöztőjévé, erkölcsi mintákkal szolgáló képviselőjévé tette.

1989 után sorra jelentek meg azok a művek, amelyeket korábban a tabuk megsértése miatt betiltottak. Ilyen volt például *Szolzszenyicin*, *Ivan Gyenyiszovics egy napja* és a 'Gulag szigetcsoport' című regénye, *Varlam Salamov* (1907–1982) 'Kolimá'-ja, *Jevgenyij Zamjatin* (1884–1937) 'Mi' és *Mihail Bulgakov* (1891–1940) 'Kutyaszív'

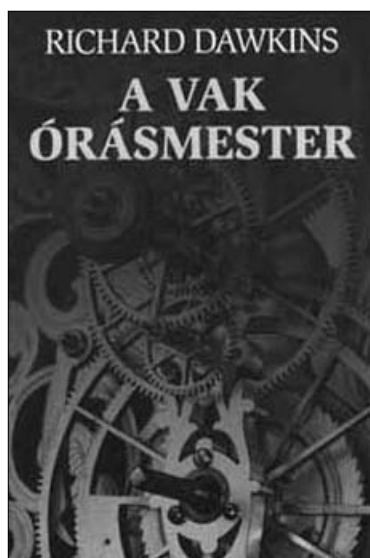
követő mű, amely négy lelkes fiatal életét követi nyomon a harmincas évek elején. A kezdeti lelkesültség után üldözőként és üldözöttként kerülnek szembe egymással. Egyiküket *Trockij* híveként elítélik, másikuk az NKVD tisztjeként részt vesz *Kirov* meggyilkolásában. A cselekményben maga *Sztálin* is fontos szerephez jut. Ribakov ragaszkodik ahhoz a meggyőződéshez, hogy a kommunizmus ügye *Lenin* halála után futott tévútra, az eszmei alapok azonban tiszták és továbbra is aktuálisak.

Az orosz próza megújulásának egyik legfontosabb előzménye *Venyedikt Jerofejev* (1938–1990) *„Moszkva-Petuski”* (1969) című regénye volt, melyben az alkoholfüggő válik az elbeszélés médiumává. Egy segédmunkából élő, rendkívül olvasott férfi, aki mindent magához vesz, ami bódít, főként a puskinsi szöveghagyományon keresztül láttatja társadalmon kívüli létét és e nézőpontból magát a szovjet társadalmat. A társadalmon kívüliség perspektívája határozza meg *Viktor Jerofejev* (1947) *„Orosz szépség”* című regényét is, melyben a Dosztojevszkij *„Ördögök”*-jében szereplő Nasztaszja Filipovna 20. századi társa, Ira Tarakanova, egy prostituált beszéli el erotikus kalandjait, amikkel az orosz hazát szeretné megmenteni. Szintén egy prostituált, egy leszbikus lány a hőse *Vlagyimir Szorokin* (1955) *„Marina harmincadik szerelme”* (1984) című regényének. A mű kompozícióját a szeretők listája szervezi, és így az elbeszélés az ismétlést választja legfontosabb esztétikai elvéül. Ugyanígy tesz Szorokin *„A sorban állás”* (1983) című regényében, ami az orosz városok mindennapos eseményét hozza létre magában a nyelvben azáltal, hogy önmagukban jelentéktelennek tűnő kérdésekből, válaszokból, monológokból épít szabadon bővíthető sort. Az első kérdés így hangzik: „Eltárs, itt van a sor vége?” Szorokin a realizmus elveit oly szigorúan érvényesíti, amennyire előtte senki sem. Nála az elbeszélés ideje és az elbeszélte esemény reális ideje egybeesik. A kísérlet eredménye azonban meglepő. A szöveg hagyományos fogalma feloldódik. Az ok-okozati kapcsolatok alárendelő logikája helyett nyilatkozattöredékekből laza, metonimikus rend épül, ami nemcsak egy hétköznapi jelenet, hanem az egész későszovjet kultúra tautológiájává változtatja a szöveget. Hasonló elbeszélői elv, a kollázszerű szerkesztése jellemzi *Jevgenyij Popov* (1946) *„Az élet csodálatos szépsége”* (1989) című regényét. E sajátos krónikában az 1961 és 1985 eltelt huszonöt év mindegyikét egy-egy elbeszélés képviseli, és mindet egy-egy, az adott évben megjelent újságcikkekből összeállított kollázs követi. A hétköznapi esetek, az élet kis bosszúságainak és a politikai élet bonyodalmainak elbeszélését humoros gúny és ironia szövi át. A könyv így egyszerre írja és olvassa a megidézett évek történetét. Popov humora azonban az abszurditást is élhetővé teszi.

A kilencvenes évek legnépszerűbb orosz írója *Viktor Pelevin* (1962) volt. Ebben az időszakban hat regénye jelent meg. A bulgakovi mintákat követve mindegyik a poszt-szovjet világ groteszk helyzeteiből indul ki. Az *„Omon Ré”* (1993) egy világűrbeli kísérletről szól, egy kamikáze-akcióról, amihez nem biztosítottak visszatérő rakétát. Pelevin kalandos, ezoterikus mozzanatoktól sem mentes regényeinek hősei változatos filozófiai és világnézeti álláspontokat foglalnak el, amiket az elbeszélés sorra eltöröl. A *„P. generáció”*-ban (1999) az író saját nemzedékének komédiáját írja meg. A főszereplő Vavilen Tatarszkij (keresztneve Babilon és Lenin nevének elegye) reklámszövegek készítésével igyekszik magasra jutni az orosz üzleti életben. Feladata az, hogy a nyugati reklámötleteket az orosz fogyasztók mentalitásának megfelelően átvegye, vagy fordítva, hogy orosz értékeket reklámképekké alakítson. Képtelenebbnél képtelenebb, ám nagyon is valószínű jelenetekből virtuális világ épül Tatarszkij köré. Mindezt az elbeszélés hűvös ironiával és némi cinizmussal követi nyomon. Más regényeiben, például *„A rovarok életé”*-ben (1998) azonban Pelevintől sem áll távol az utópizmus. E művében a rovarok példáján próbálja bizonyítani olvasóinak, hogy a megvilágosodás csak akkor érhető el, ha megsza-
badulunk a mindennapok ballasztjaitól. Ez viszont sajnos elég lapos bölcsesség.

Jegyzet

- (1) Boglár Lajos fordítása.
- (2) Barna Imre fordítása.
- (3) Scholz László fordítása.
- (4) Székács Vera fordítása.
- (5) Göncz Árpád fordítása.
- (6) Györfly Miklós fordítása.
- (7) Tandori Dezső fordítása.
- (8) Tandori Dezső fordítása.



A Kossuth Kiadó könyveiből